

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

(DÉ)FAIRE L'AMOUR D'UNE HISTOIRE À L'AUTRE.
LES DYNAMIQUES AMOUREUSES CHEZ ANNIE ERNAUX
DANS « FRAGMENTS AUTOUR DE PHILIPPE V. », *L'OCCUPATION* ET *L'USAGE DE LA PHOTO*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MARIE-EVE BLANCHARD

FÉVRIER 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à ma directrice, Martine Delvaux, pour ses corrections, ses commentaires et sa rapidité. Je tiens à souligner l'importance de ses cours au baccalauréat qui ont inévitablement influencé le contenu de ce mémoire et qui, surtout, m'ont éveillée au féminisme. Merci.

J'adresse également mes remerciements à Francine Descarries pour m'avoir amenée sur la piste de l'amour comme « contrainte ». J'en suis fortement reconnaissante.

À Francis Ducharme avec qui je partage au quotidien ma passion pour les lettres. Merci Francis pour ta générosité intellectuelle, tes conseils judicieux et tes encouragements. Merci également pour ta confiance en ce projet malgré la nature du sujet!

À mes parents, France et Yvan, et à François, pour votre soutien tout au long de ce parcours en montagnes russes. Merci de m'avoir accordé le privilège de poursuivre des études universitaires sans que j'aie à me soucier des tracasseries matérielles.

Aux amies, parce que les activités féministes organisées (Un micro... pis toée!, Toujours Rebelles, Les murs invisibles hors de soi) ont su rendre les dernières années fort stimulantes.

Je reconnais l'aide financière du Fond à l'accessibilité et à la réussite des études (FARE) et celle du Fonds du Département d'études littéraires. Je tiens aussi à remercier le donateur monsieur Guy Marier pour la bourse Guy-Marier Bell en art.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|----|
| RÉSUMÉ..... | v |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE I | |
| PRÉLIMINAIRES THÉORIQUES : LES DESSOUS DU MODÈLE DOMINANT DE L'AMOUR | 9 |
| 1.1 L'amour, une construction sociale?..... | 10 |
| 1.2 L'amour moderne et l'institutionnalisation du modèle romantique..... | 15 |
| 1.3 Le fonctionnement autarcique de la dynamique contemporaine de couple instituée | 22 |
| 1.3.1 Le « <i>pattern</i> d'interaction » et les phases d'élaboration de la dynamique de couple | 29 |
| 1.4 Critiques féministes du paradoxe amoureux : démystifier la normalité apparente du comportement hétéronome de l'amoureuse | 33 |
| 1.5 Lecture d'autres modèles amoureux et la capacité de déstructuration de l'amour | 42 |
| CHAPITRE II | |
| OUVRIR ET REFERMER L'HISTOIRE DE COUPLE. LES (RÉ)ACTIONS DU SUJET FÉMININ DANS « FRAGMENTS AUTOUR DE PHILIPPE V. » ET <i>L'OCCUPATION</i> | 48 |
| 2.1 « Fragments autour de Philippe V. » : un court récit tendu par le désir... d'agir..... | 54 |
| 2.1.1 Le pouvoir du sujet féminin, l'agent provocateur de la mise en couple..... | 55 |
| 2.1.2 Fusion, résistance et renversement des rôles séductifs normés | 63 |
| 2.2 Les mots de Philippe Vilain : pour la reconduction des schèmes patriarcaux | 70 |
| 2.3 <i>L'occupation</i> : une écriture quasi scientifique de l'hétéronomie et des mœurs conjugales | 74 |
| 2.3.1 Dépendance cachée : quand le désir individualisé nécessite l'autre à sa réalisation | 75 |
| 2.3.2 Technique de distanciation : encadrer l'émotion pour laisser place au lecteur..... | 77 |

CHAPITRE III

L'USAGE DE LA PHOTO : RÉVÉLER UN MODÈLE AMOUREUX EN DEHORS DE L'IMAGE..... 823.1 Lorsque les histoires de couple se ressemblent : le pouvoir d'orchestration du sujet
féminin et la réductibilité des amants 84

3.2 Prénance du modèle amoureux romantique 88

3.2.1 D'une pièce à l'autre : la progression de l'isolement social 88

3.2.2 L'amour au-dessus de la mort 92

3.2.3 Atteindre le plus haut degré de fusion..... 96

3.2.4 Latence de la mise en danger et de la domination masculine..... 97

3.3 Vers un autre modèle amoureux 101

3.3.1 Mise à distance du modèle conjugal dominant..... 101

3.3.2 Mettre son image hors de soi 104

3.3.3 Désexualisation symbolique et analogique..... 108

CONCLUSION 112

BIBLIOGRAPHIE..... 118

RÉSUMÉ

Ce mémoire analyse les représentations de l'amour dans trois textes autobiographiques d'Annie Ernaux : « Fragments autour de Philippe V. », *L'occupation* et *L'Usage de la photo*. L'amour est ici considéré comme une problématique féministe, dans la mesure où, comme le montre un préambule théorique, le modèle romantique impliquant notamment l'idéal de la fusion, cette abolition de soi dans l'autre, est une construction historique et politique qui tend à nuire aux femmes. Malgré la possibilité pour celles-ci de choisir leur partenaire ou de rompre, ce modèle demeure encore très influent aujourd'hui. Néanmoins, l'emprunt à différentes théories sociologiques permet d'envisager la mise en couple à la fois comme un processus contraignant et comme un espace d'évolution dans la définition de soi, puisqu'il est possible de prendre conscience des schèmes préconstruits et de s'en distancier.

La principale hypothèse défendue est celle d'une trajectoire en trois états du sujet féminin, qui jouirait d'abord dans le premier texte d'une autonomie apparente lors de la séduction et des débuts du couple, puis qui se révélerait profondément hétéronome dans sa relation amoureuse et même après la fin de celle-ci dans *L'occupation*, pour ensuite tenter, avec *L'Usage de la photo*, de bâtir un nouveau rapport à l'amour qui serait plus équilibré et ne reposerait pas sur une dissymétrie des rôles amoureux. Dans ce dernier texte qui comprend plusieurs photographies, la déconstruction imaginaire du genre sexuel contribue au dépassement du modèle conjugal, puisque celui-ci implique des rôles spécifiques pour chacun des sexes. L'analyse montre que les trois textes sont marqués, à des degrés variables, par des allers-retours entre les normes relatives au modèle traditionnel dans lequel la narratrice a été socialisée et une distanciation critique par rapport à ce modèle. Cette distanciation opère surtout au moment de l'écriture, caractérisée par son aspect antisentimental, parfois presque documentaire, qui favorise la conscientisation.

L'écriture d'Ernaux sera également étudiée en lien avec celle de ses amants impliqués dans chacun des textes de notre corpus. « Fragments autour de Philippe V. » et *L'occupation* ont chacun provoqué des réponses de Philippe Vilain, lequel s'efforce de défendre une autre image de lui et de la relation amoureuse, de même qu'une conception plus traditionnelle de l'amour hétérosexuel en général. Ces réactions rendent encore plus perceptibles la dimension féministe des textes d'Ernaux et la présence implicite d'une lutte des sexes derrière le mythe de l'amour. *L'Usage de la photo*, quant à lui, a été coécrit avec Marc Marie, dont l'écriture paraît au contraire s'harmoniser avec celle d'Ernaux. Néanmoins, il ne s'agit pas de fusion, puisque les auteurs signent chacun des sections respectives et développent ainsi une écriture autobiographique en parallèle qui est le lieu d'une introspection.

Mots clés : Annie Ernaux, amour, couple hétérosexuel, féminisme, modèle romantique, rapport de pouvoir, Philippe Vilain.

INTRODUCTION

*L'amour est le grand mot
dont on masque toutes les aliénations¹*
Annie Ernaux

En 1991, après avoir écrit trois romans et deux récits autobiographiques, l'écrivaine française Annie Ernaux s'aventure sur le territoire amoureux. Elle publie *Passion simple*, un livre sur sa plus récente liaison, qui se distingue de ses autres textes. Il n'explore pas des scènes familiales vécues dans la ville normande de son enfance, telle sa relation avec ses parents ouvriers (*La Place*, 1984; *Une Femme*, 1987). Il se concentre sur une période singulière de sa vie adulte : son amour passionnel et obsessionnel pour un homme marié, plus jeune qu'elle, un diplomate russe. Ce livre marque un tournant dans l'écriture autobiographique d'Annie Ernaux², mais aussi dans la réception critique déclinante qui jusqu'alors lui avait pourtant été majoritairement favorable (Charpentier, 1994, p. 48). Sous le mode de la passion, qu'elle considère être un « luxe » (Ernaux, 1991, p. 77) pour une femme quinquagénaire, la narratrice de *Passion simple*, consciente de son indépendance économique et de son statut d'écrivain, jouit du pouvoir et de la liberté de satisfaire ses désirs, qu'ils soient jugés socialement dignes ou indignes, populaires ou intellectuels (Thomas, 2005, p. 92). Toutefois, Ernaux, en tant qu'observatrice des événements de sa propre vie, met en mots la passion et le désir féminin avec distance critique, de façon quasi clinique, en dehors des procédés d'emphase ou des effets psychologisants et sentimentaux attendus d'une *romance* au féminin.

¹ Réponse d'Annie Ernaux à une lectrice qui après avoir lu *La Femme gelée* (1981) proteste contre ceci : « Mais il n'y a pas d'amour dans ce mariage. » (in Thomas, 2005, p. 260)

² Malgré la résistance d'Annie Ernaux aux classifications génériques conventionnelles, à partir de *La Place* (1984), le doute ne plane plus sur le fait autobiographique de ses textes, fait que l'auteure ne tarde pas à reconnaître dans divers entretiens, mais en nuancant toujours son assentiment (voir notamment son article « Vers un *je* transpersonnel » (1993) où elle commente son passage du *je* fictif au *je* véridique).

Dès sa parution, *Passion simple* fait scandale parmi la critique française de sexe masculin, surtout dans le champ de la critique d'accueil³. Le contenu populaire du livre, sa forme brève et l'absence de culpabilité de la narratrice rebutent et choquent. Isabelle Charpentier observe que « sous la plume des “grands chroniqueurs” de la presse littéraire, ce sont davantage l'irritation, les sarcasmes et la condescendance qui dominent l'accueil réservé au récit » (2007, p. 233). Certains critiques le qualifient de roman sentimental de la collection Harlequin ou encore le comparent à la presse du cœur du magazine féminin *Nous Deux* (*Ibid.*, p. 234). Ces critiques s'inspirent ici de l'exergue du livre, dont ils ne semblent pas avoir reconnu l'ironie. Selon Josyane Savigneau (1992), en plaçant en épigraphe de son récit cette citation de Roland Barthes, « *Nous Deux* – le magazine – est plus obscène que Sade », Ernaux incite les lectrices, mais aussi les lecteurs, à s'inquiéter des représentations de l'amour véhiculées dans ce média de masse⁴ (p. 23). D'un point de vue opposé à ceux des autres chroniqueurs, Jean Védrières du magazine hebdomadaire *Valeurs actuelles* n'apprécie pas la plume crue d'Annie Ernaux qui ose « parler, dès la deuxième page, de *queue* et de *sperme* » (*Ibid.*, p. 234). D'un côté, *Passion simple* est considéré fleur bleue et de l'autre, il est jugé obscène. On constate un important décalage dans la réception, mais l'empressement à condamner le livre demeure le même.

De plus, à cause notamment de cet usage de la langue estimé amoral venant d'une femme, plusieurs ne se gênent pas pour attaquer l'intégrité d'Ernaux, en la traitant de « midinette » (*in* Ernaux et Jeannet, 2003, p. 108) ou de « bigote du plaisir » (*in* Charpentier, 2007, p. 233). Dans *Le Nouvel Observateur*, Jean-François Asselin désigne l'écrivaine en la

³ Pour une lecture approfondie de la réception de *Passion simple*, lire la seconde partie de l'ouvrage de Lyn Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne* (2005), ainsi que les articles d'Isabelle Charpentier (voir *infra* – bibliographie) ou sa thèse, « Une Intellectuelle déplacée – Enjeux et usages sociaux et politiques de l'oeuvre d'Annie Ernaux (1974-1998) » (1999).

⁴ Très populaire en France, le magazine *Nous Deux* allie la fiction amoureuse (des nouvelles, des romans-photos et une fois par mois un roman inédit), la presse du cœur et l'actualité artistique (les « potins de stars »). Sur sa fiche de vente, il est dit que *Nous Deux* « vient naturellement conquérir au travers de la fiction un lectorat en quête d'émotion » ; « féminin et populaire », il « invite au rêve avec la fiction romanesque et offre du pratique avec sa partie magazine féminin » ; que « le féminin romanesque [et] pratique met du rêve et de l'émotion dans le quotidien des femmes » (Mondadori Magazines France, 2009). Manifestement, on est loin de *Passion simple*, qui semble plus près du désenchantement que du rêve.

nommant uniquement par son prénom accompagné d'un adjectif réducteur, « la petite Annie », une formulation ironique utilisée afin de l'infantiliser et de contester la qualité de son écriture (Thomas, 2005, p. 233). Dans *L'écriture comme un couteau* (2003), avec lucidité, Ernaux réplique en partie à ce brûlot :

Les attaques prennent de plus en plus un tour sexiste, chose assez banale dans la société française. Jamais on ne lirait, à propos d'un livre écrit par un homme, ce qu'il m'arrive de lire sur des livres écrits par des femmes, sur les miens. On n'appelle pas non plus un écrivain du sexe masculin par son seul prénom, dans un article de presse, comme on l'a souvent fait pour moi. (p. 109)

Mais la critique la plus vile qu'a subie Ernaux en est une indirecte, mais non moins violente. En 1997, Philippe Vilain, son amant de l'époque, publie chez Gallimard *L'étreinte*, un roman décrivant sa relation avec l'écrivaine. Comme le remarque Lyn Thomas (2005), ce livre fournit au *Nouvel observateur* l'occasion de relancer sa satire envers Ernaux. Thomas cite les reproches acerbes de Jérôme Garcin⁵ : « Il faut croire qu'il suffit désormais d'avoir obtenu les grâces d'un auteur célèbre pour être publié par son éditeur. Si d'autres amants de la romancière *couchent* leurs souvenirs sur papier, faudra-t-il donc créer une collection? » (*in* Thomas, p. 255) Comme le souligne Thomas, cette critique, qui a pourtant pour objet le livre d'un autre écrivain, est dominée par une attaque personnelle dirigée contre Ernaux, ce qui est « un exemple extrême de la concentration sur la femme plutôt que sur les textes. » (p. 255) Josyane Savigneau, du *Monde*, fait exception par sa défense d'Ernaux. Elle demande : « écrire la vérité de sa passion, même si elle bouscule les lieux communs [...] [u]ne femme a-t-elle le droit d'écrire cela? » (1992, p. 23) C'est bien ce qui dérange, semble-t-il, qu'une intellectuelle écrive sa passion en s'écartant de ce qui est considéré comme acceptable pour une femme.

Si nous prenons soin ici de présenter un aperçu de la réception critique depuis *Passion simple*, c'est d'abord pour montrer la résistance qu'affichent certains chroniqueurs contre une manière inhabituelle, c'est-à-dire antisentimentale, pour une femme de rendre compte d'une expérience amoureuse. Le refus d'Ernaux d'utiliser la langue des sentiments et son regard

⁵ J. Garcin. 1997. « Pour l'amour d'Annie Ernaux : *Passion simple*, suite ». *Nouvel observateur* (6-12 novembre), p. 126.

critique sur les hiérarchies culturelles dérangeant de toute évidence⁶. Néanmoins, nous demeurons grandement étonnée qu'une telle histoire d'amour, relativement banale à notre avis, suscite autant de réactions négatives et sexistes. Les textes d'Ernaux ne semblent pas d'emblée exprimer des discours de revendication féministe. Toutefois, les réactions médiatiques antiféministes sont le signe que le livre contribue à promouvoir des idées féministes. Ce pourrait-il que l'amour ne soit pas innocent, mais qu'il puisse être un enjeu féministe? L'un des lieux communs de l'amour consiste à penser qu'il existe en vase clos et qu'il échappe ainsi au politique; la perspective féministe et l'amour se verraient donc incompatibles. Or, l'écriture antisentimentale d'Ernaux nous porte à douter de cette croyance.

Longtemps réservée à l'idée d'admettre son féminisme, la violence de ses détracteurs a forcé Ernaux à reconnaître « à l'intérieur du champ littéraire, comme ailleurs, une lutte des sexes » (Ernaux et Jeannet, 2003, p. 104), puis à afficher ouvertement son féminisme, à le défendre au cours d'entretiens et d'émissions télévisuelles. Dès lors, nous pouvons considérer les textes ultérieurs à *Passion simple*, ceux-là qui traitent de l'amour, comme une manière pour l'auteure de faire fi des points de vue réactionnaires antiféministes et de persister dans son projet d'écriture⁷. En effet, nous constatons une filiation entre les textes *Passion simple* (1991), « Fragments autour de Philippe V. » (1996), *L'occupation* (2002) et *L'usage de la photo* (2005). Il nous semble qu'ils s'efforcent à dire l'amour autrement qu'en investissant les idées reçues. En fait, ils paraissent révéler les enjeux politiques de ces dernières. À la lecture de ces textes, nous postulons que le modèle traditionnel amoureux, constitué de ces clichés, établit un cadre contraignant pour le sujet féminin. Selon nous, « Fragments autour de Philippe V. » et *L'occupation* mettent au jour des dynamiques de pouvoir présentes dans les

⁶ En tenant un discours semblable à celui de *Passion simple*, dans *L'usage de la photo* (2005), Annie Ernaux écrit : « Je ne sais pas me servir de la langue du sentiment en y "croyant", elle me paraît factice quand je m'y essaie. Je ne connais que la langue des choses, des traces matérielles, visibles. » (2005, p. 121)

⁷ En guise d'exemple, Annie Ernaux affirme ceci à Isabelle Charpentier au cours d'un entretien : « le genre [sexuel] a évidemment énormément d'importance. Je m'en suis rendue compte notamment dans la violence que me font subir les critiques! Je ressens cela très fortement depuis *Passion simple* et, plus récemment, avec *L'événement* [2000] à propos de l'avortement. Mais là, je me suis dit que si je n'écrivais pas ce texte que j'avais envie d'écrire depuis 20 ans, si je n'allais pas jusqu'au bout, je me soumettais à la domination masculine. » (2005, p. 173, c'est nous qui soulignons)

couples hétérosexuels. Les réponses littéraires de Philippe Vilain mettent aussi en évidence une lutte des sexes⁸. *L'usage de la photo*, quant à lui, intègre dans ses pages le dialogue homme-femme, puisqu'il est coécrit avec Marc Marie, l'amant d'Ernaux au moment de l'écriture. Nous y percevons une tentative de dépasser le cadre conflictuel des normes amoureuses. Précisons que nous avons délibérément choisi de ne pas consacrer notre analyse à *Passion simple*, bien que celui-ci ait suscité une vive réaction de la part d'un homme. Indigné par ce récit, Alain Gérard, un lecteur d'Ernaux, a fait paraître en 1995 chez l'éditeur Albin Michel sa lettre de réprimandes, *Madame, c'est à vous que j'écris*, adressée à l'écrivaine. Puisqu'Ernaux n'a pas répondu à ces reproches, qu'un échange n'a pas eu lieu entre Gérard et elle, le conflit nous apparaît unilatéral et donc sans intérêt du point de vue de notre problématique. Qui plus est, contrairement à Philippe Vilain et à Marc Marie, Alain Gérard, qui n'a pas été un amant d'Ernaux, n'aurait pas pu *agir*, selon nous, par l'écriture sur la vie intime de l'écrivaine. Aussi, le fait qu'il existe une abondante documentation critique et universitaire consacrée à *Passion simple* nous a incitée à l'exclure de notre corpus déjà considérable.

Pour ne pas nous-même reconduire dans nos analyses les préjugés relatifs à l'amour, nous jugeons incontournable d'affecter un premier chapitre théorique à la problématique de l'amour. Plutôt que de condamner le style clinique avec lequel Ernaux traite ce sujet, nous essayerons de comprendre pourquoi la langue des sentiments peut être perçue, par le plus grand nombre, comme une *affaire de femmes*. En a-t-il toujours été ainsi? Ces premières questions se sont révélées des points de départ essentiels à notre réflexion. Elles nous ont amenée à réfléchir au principe d'universalité de l'amour, à l'impression généralisée de son homogénéité et de la permanence de ses définitions au cours des siècles. Nous verrons, à l'appui d'une documentation historique, que l'amour et les manières d'aimer ne sont pas naturels, mais ont été construits au travers de l'Histoire. Nous montrerons dans ce chapitre que la construction sociale de l'amour participe fortement à la consolidation des normes

⁸ Il s'agit de deux textes de Philippe Vilain dans lesquels celui-ci revient sur sa liaison avec Annie Ernaux : le roman *L'étreinte* (1997) paru après « Fragments autour de Philippe V. » et le chapitre « Petits meurtres entre amis : un genre sans éthique » (dans *Défense de Narcisse*, 2005), publié après *L'occupation*.

patriarcales. Néanmoins, certains ouvrages sociologiques, selon lesquels l'amour servirait à réguler les normes, mais aussi à les subvertir, nous amèneront à nuancer notre perspective. Ce préambule théorique permettra de mieux comprendre en quoi l'amour, comme construction sociale, complexifie les rapports homme-femme, ceux-là mêmes mis en scène dans les textes de notre corpus.

Interroger la part construite de l'amour exige tôt ou tard de poser un regard sur la relation de couple. Nous ferons référence à des théoriciennes féministes qui se sont intéressées à un champ d'activités particulièrement réfractaire à leurs revendications : la sphère privée, un lieu qui, selon elles, n'est pas à l'abri du politique. Depuis le milieu du XX^e siècle, des féministes ont fait le pari d'introduire une justice, un ordre d'équité, dans la relation sexuelle et amoureuse (Fraisie, 1993, p. 74). Ce n'est pas tant contre l'amour lui-même qu'elles sont parties en guerre, mais contre un modèle d'amour qu'elles jugeaient aliénant pour l'ensemble de la classe des femmes. À ce moment, le discours antiféministe dénonçait les visées de cette lutte en prétextant que les féministes cherchaient à déssexualiser les femmes, à les viriliser ou encore à étouffer leur sexualité (*Ibid.*, p. 76). Aujourd'hui, nous sommes en mesure de constater que cette confusion redoutée des sexes ne s'est pas produite. De fait, certaines féministes ont cessé d'entretenir des liaisons avec des hommes, tandis que d'autres ont trouvé dans le féminisme, comme éthique et comme source politique, un lieu privilégié où penser de nouvelles pratiques hétérosexuelles, érotiques et amoureuses; un lieu où comprendre comment éviter les pièges de l'amour sans avoir à refuser une relation avec un partenaire de sexe masculin. Même si les résultats escomptés (la pleine égalité, la fin des rapports de pouvoir, etc.) peuvent paraître relever de l'utopie, pour ces femmes, penser ensemble l'amour et le féminisme ne s'est pas confirmé incompatible. Ce dernier a alors largement contribué à l'obtention de gains dans le domaine de l'amour : les femmes peuvent notamment choisir leur partenaire, choisir de rompre et même avoir des liaisons strictement sexuelles, sans engagement aucun de leur part. Ces gains ont opéré une série de mutations dans les rapports conjugaux, ce qui a modifié le paysage amoureux. Notons que nous n'aborderons pas l'amour en tant qu'état physiologique. Les théories sur lesquelles nous nous appuierons insistent plutôt sur la nécessité de considérer ce sentiment comme indissociable d'un agir, d'un ensemble d'interactions humaines, de comportements amoureux. Il s'agira pour nous d'étudier les textes

de notre corpus en fonction de différents états correspondant à des étapes particulières de l'engagement du sujet féminin dans le couple.

Dans le deuxième chapitre, nous analyserons ce qui caractérise la dynamique amoureuse du couple Ernaux-Vilain et nous verrons comment le sujet féminin y évolue. Le récit « Fragments autour de Philippe V. » situe son action au moment de la première rencontre (séduction, passion des débuts), alors que *L'occupation* se concentre sur le deuil amoureux, après la rupture. Dans « Fragments autour de Philippe V. », au premier abord, le sujet féminin semble maître de lui-même, et dominer la mise en couple. Or, nous verrons que, dans la conjugalité, ces comportements de femme libérée, de même que la possibilité de mettre un terme à la relation, n'empêchent pas l'instauration d'une dynamique de pouvoir influencée par les schèmes patriarcaux. Philippe Vilain, dans ses réponses adressées à l'écrivaine, dit refuser d'être présenté comme un amant quelconque et inférieur à elle, ce qui entraîne l'échange de textes susmentionné. Raconter leur relation, l'écrire, devient pour les amants une façon de continuer à agir sur l'autre, et ce, même après la rupture. D'ailleurs, *L'occupation* signale *a posteriori* à quel point, durant cette liaison, les normes conjugales exerçaient leur influence sur le sujet féminin : sa dépendance affective continue à l'assujettir au-delà de l'histoire d'amour terminée. Finalement, nous montrerons qu'Ernaux répond moins aux attaques de Vilain qu'à son propre besoin d'introspection et de mise en doute des conventions.

Dans notre troisième chapitre, nous nous intéresserons à *L'usage de la photo*, livre dans lequel Annie Ernaux et son amant, Marc Marie, font l'épreuve du quotidien. Contrairement aux deux autres textes qui localisent leurs intrigues au début ou à la fin de la relation amoureuse, *L'usage de la photo* inscrit l'histoire du couple dans la durée. Aussi, aucun des partenaires n'apparaît ni être dominé par l'autre ni le contrôler. La relation est vécue selon un mode d'échanges réciproques qui conduisent les amants à imaginer un nouvel ordre amoureux, en respect avec leurs besoins individuels et de couple. Nous nous intéresserons également à la fonction des nombreuses photographies qui accompagnent ce texte. Les moments de la vie amoureuse des amants qui ont été photographiés les amènent à méditer sur leur passé commun, mais aussi sur le passé antérieur à leur liaison. Ce processus concède à leur relation le pouvoir de les révéler à eux-mêmes. De cette manière, les clichés apparaissent jouer une fonction déterminante dans la mise en doute de l'identité des amants, lesquels

tâchent de se voir autrement qu'au travers les rôles genrés qui servent de fondement au modèle conjugal conventionnel. Selon nous, ce dernier livre ferme la boucle du parcours évolutif que forment les textes de notre corpus : tandis que « Fragments autour de Philippe V. » et *L'occupation* cherchent à rendre compte des normes amoureuses et à les renverser, *L'usage de la photo* tente de réorganiser une autre manière de vivre l'amour et de se vivre dans l'amour.

CHAPITRE I

PRÉLIMINAIRES THÉORIQUES : LES DESSOUS DU MODÈLE DOMINANT DE L'AMOUR

Les rapports amoureux conventionnels et hétérosexuels sont modelés par les représentations sociales des hommes et des femmes, les règles culturelles de genre et les convenances sexuelles. Ils raffermissent les images sociales des sexes, les rôles que ceux-ci doivent tenir et les valeurs morales dominantes. L'amour tel que représenté en Occident est une construction sociale dont les murs et les fondations enferment les femmes dans une situation systémique d'aliénation et de domination. Toutefois, cette construction comporte des fenêtres, des portes et des lézardes; elle peut être réaménagée par les femmes qui souhaitent rebâtir autrement sa structure. Bien que l'amour survient au cœur des institutions – tel le mariage – et participe à leur reproduction, il est à même de subvertir les règles établies. Comme le souligne Ilana Löwy (2006), malgré leur importance, les rapports hétérosexuels librement choisis sont un sujet relativement délaissé par la pensée féministe (p. 53). Le pouvoir des normes hétérosociales dans la société en général a davantage été étudié que ses répercussions sur la dynamique interne du couple hétérosexuel. Évidemment, que les rapports soient hétérosexuels, homosexuels, lesbiens, multisexuels, etc., il est ardu de s'aventurer sur le terrain subjectif de l'amour, du désir et de l'intimité. Mais ce manque d'appétit pour la dynamique interne du couple hétérosexuel serait-il dû au fait qu'il peut être compromettant pour une féministe, et encore plus lorsqu'elle-même est en couple hétérosexuel, d'étudier le pouvoir de l'amour qui conduit les femmes à la collusion avec les projets masculins? À notre connaissance, aucune autre problématique féministe n'est à ce point capable de soulever les contradictions internes. Après tout, au-delà du sentiment d'injustice et du rapport au politique, il est simplement question d'amour, un sentiment fort éprouvé pour un individu autre que soi-même. À bien des égards, cet état semble simple en apparence, mais ne tombons-nous pas dans le piège de l'amour, dans son aveuglement? Cet écueil peut être surmonté.

À la manière d'un éleveur, nous nous promènerons, dans ce chapitre, sur les territoires de l'amour en sondant les diverses théories sociales qui les étudient. Nous tenterons d'abord de déconstruire une image accréditée selon laquelle l'amour serait irréductible aux structures sociales. Cette manière de penser est le fruit d'une longue tradition amoureuse. Au fil des siècles, divers appareils de pouvoir sont intervenus dans le processus d'institutionnalisation d'un modèle encore fonctionnel aujourd'hui : l'amour romantique. Plus précisément, nous nous pencherons sur la période historique où l'Église et la bourgeoisie ont radicalement influencé les contenus de cette conception amoureuse. L'idéologie de l'amour romantique s'est édifiée au XVIII^e siècle, époque à laquelle les femmes dans la société ne possédaient qu'à peine un « rôle humain » (Luhmann, 1990, p. 131), ce qui a donné lieu à une dynamique de couple hiérarchique, fondamentalement oppressante pour les femmes. L'analyse du sociologue néerlandais Cees L. Kruithof (1979) démontrera que les rapports interactionnels entre les partenaires dans le couple contemporain reposent toujours sur ces mêmes assises séculaires. En dernier lieu, ce chapitre s'ouvrira sur les formes d'amour hétérosexuel, autres que la forme romantique, qui voient actuellement le jour. Mais peu importe la forme de sa dynamique, l'amour n'est pas tant le produit fortuit du hasard, constat que bien des féministes, depuis l'ouvrage phare de Simone de Beauvoir, n'ont pas tardé d'émettre.

1.1 L'amour, une construction sociale?

Lorsque le philosophe Gilles Lipovetsky s'exprime sur l'amour occidental, il utilise le substantif « invention » (1997, p. 19) pour le définir et, plus largement, il s'interroge sur la « culture amoureuse » (1997, p. 21); le sociologue Serge Chaumier examine les « modèles » (1999, p. 10) de l'amour, en insistant sur le pluriel, tel l'historien Georges Duby qui emploie « manières d'aimer » (*in* Ariès, 1991, p. 13) et « mises en scène » de l'amour (*ibid.*, p. 10); pour Alain Éraly, sociologue, le sentiment amoureux est davantage « une façon de voir le monde » qu'un donné (*in* Moulin et Éraly, 1995, p. 44); quant au philosophe Edgar Morin, il entend l'amour comme une « croyance », voire comme l'« un des plus nobles et des plus puissants » mythes (*ibid.*, p. 108). Pour l'un ou l'autre de ces théoriciens, l'amour est un fabriqué ou une invention occidentale, un modèle ou un mythe, un jeu, voire une performance. Ces quelques éléments de définitions, même succincts, marquent les caractères culturel, construit et plurivoque de l'amour. Ces caractéristiques soulignent l'aspect creux de

ce concept et évoquent sa probable perméabilité aux transformations des sociétés. Chaumier considère d'ailleurs le mot « amour » comme un « terme générique » (p. 27) qui a cette faculté d'être rempli sans fin à convenance. Il l'envisage comme une structure vide apte à rendre culturellement une signification « en fonction de ce que l'on y place. » (p. 27) Pour ces chercheurs des sciences sociales et humaines, l'amour tel que conçu dans les sociétés contemporaines et occidentales n'est pas un sentiment éternel, ni immuable ni anhistorique, mais plutôt un phénomène culturellement orienté¹. Par *ce que l'on y place*, il modèle nos imaginaires collectifs et individuels et, par extension, notre rapport à soi-même et à l'autre.

Telle que construite, la *nature* générique, car malléable de l'amour, s'est substituée, à notre époque, en une *nature* d'apparence spécifique, refermée sur elle-même. Aujourd'hui, par exemple, l'aspiration à une vie à deux est bien vivace : l'amour se trouve englobé dans une structure, celle du couple, concordance dont l'évidence ne l'a pas toujours été (Chaumier, 1999, p. 53). Bien que nous y reviendrons, dans l'Histoire, l'association amour-couple a contribué, entre autres conséquences, à l'augmentation des naissances légitimes et à la baisse de celles qui sont illégitimes, et donc à redéfinir la notion même de « famille »; mais avant tout, elle s'inscrit en conformité avec l'institutionnalisation de l'amour par le mariage (Chaumier, 1999, p. 93 à 99). Malgré les variations possibles de son application dans l'intimité, ce concept s'est figé dans une définition limitée et contraignante pour répondre à une fonction de régulation sociale (Chaumier, 1999, p. 32; Kruithof, 1979, p. 27). Difficile à comprendre sur le plan rationnel et à maîtriser sur le plan physiologique, ce sentiment se trouve souvent élucidé au moyen d'une psychologie populaire subjective qui masque sa capacité régulatrice collective. On affirme en être *frappé*, qu'il ne peut être calculé, car il *tombe* sur soi au moment même où on s'y attend le moins, qu'on le subit ou qu'on y est soumis. Le plus grand nombre l'explique et le justifie, avec une sincère conviction, de sa

¹ Puisque notre intention est d'étudier la fonction des représentations de l'amour dans la société occidentale actuelle et, de façon plus spécifique, les conséquences de ses représentations dans les échanges relationnels hommes-femmes, nous n'avons pas retenu les travaux de psychologues et de psychanalystes (ceux de Freud par exemple) ni les travaux dont l'approche est psychologique. Généralement, ceux-ci se penchent davantage sur les phénomènes de l'état amoureux liés aux pulsions ou aux pathologies et de leurs effets sur la psyché de l'individu, ce qui nous conduirait à une perspective théorique d'un tout autre ordre.

chanson et d'expériences vécues ou ouïes dites comme arguments valables. Même les rares scientifiques qui osent s'aventurer sur le terrain de l'amour admettent leurs inquiétudes quant à leurs compétences objectives d'étudier ce phénomène². L'amour est un domaine où les lieux communs foisonnent. Ceux-ci tentent de relativiser, tant bien que mal, les mécanismes émotifs et impulsifs qui accaparent ensemble le corps et l'esprit. Cependant, il est l'un des rares phénomènes où ces mécanismes aliénants font office de sens commun. Soudainement, de ces clichés, une conception culturelle – aux contours pourtant limités – est universalisée « donnant aux faits la certitude de l'évidence » (Chaumier, 1999, p. 8).

L'amour occidental contemporain est construit par des schèmes idéologiques et des valeurs qui le circonscrivent, telles l'exclusivité, la monogamie et l'hétérogamie (Löwy, 2006, p. 42). Ces schèmes bornent les dispositions d'agir de l'individu dans sa société. En ce sens, l'amour construit est aussi une contrainte sociale. Selon Dominique Bolliet et Jean-Pierre Schmitt (2002), « la contrainte sociale représente l'ensemble des règles que se donne une société pour atteindre un but et les dispositifs que la société met en place pour rendre ces règles effectives. » (p. 14) Chaumier rappelle toutefois qu'« un modèle n'est pas un carcan. [...] Il indique un sens, fournit un cadre au sein duquel il est permis d'imaginer » (1999, p. 22), ce qui confère un sens à l'expérience. Les individus, selon leur moyen, leur ressource et leur position d'acteur – classe d'origine ou d'appartenance, niveau d'éducation, sexe, âge, etc. – en donnent leur lecture, le réinterprètent et le modulent à leur guise. Donc, d'un acteur à l'autre, les degrés de modulation varient. Le modèle de l'amour en Occident n'échappe pas à ces variations. Il n'est pas unique. Non seulement il fluctue selon les pays, mais il se joue en déclinaisons multiples à l'intérieur d'un même espace culturel. Toutefois, malgré cette souplesse, tout modèle demeure coercitif selon Chaumier : « Un modèle n'est par conséquent jamais innocent, il est porteur d'une vision du monde, d'idéologies, et par là même tend à construire ses propres critères. » (1999, p. 23) L'amour, tel qu'il est limité à un modèle

² Par exemple, Philippe Ariès admet que, bien plus pour l'amour que pour tout autre sujet d'étude, il est juste de se demander « si celui qui s'aventure en ces parages parvient toujours à se défendre de projeter [...] un peu de ses propres fantasmes » pour, au final, constater qu'il « parle bien davantage de lui-même. » (*in* Ariès, 1991, p. 11).

construit et dû à sa force normalisante, joue un rôle important dans le maintien de la stabilité du système occidental.

Jusqu'ici, nous avons proposé que l'amour, en tant que contenant culturel rempli, est un schème collectif de pensée qui fournit un cadre de différentes manières d'agir et de ressentir susceptible d'orienter les comportements et les interactions sociales des hommes et des femmes. Toutefois, nous l'avons affirmé sans préciser les contenus du modèle dont il est question, ni même les rapports sociaux qu'il organise. Si nous sommes demeurés dans ce flou théorique, suggérant ou évoquant seulement les faits de façon allusive, c'est parce que l'amour est une notion abstraite et complexe qui se dérobe à l'analyse hâtive. En effet, comme nous l'avons soutenu, il est facile de tomber dans le piège de son caractère évident tant ce phénomène apparaît naturel, spontané, voire instinctif. Mais comment et avec quels outils dépasser cette illusion, cet effet d'évidence que cette configuration conjugue?

Illana Löwy, dans son ouvrage *L'emprise du genre* (2006), s'intéresse au rapport qu'entretient l'individu à la Loi ou plutôt aux « évidences invisibles », titre de son premier chapitre. Bien que l'appellation ait été forgée par l'historienne, ce concept s'inscrit dans une filiation théorique. Löwy adresse un clin d'œil à Lucie Varga, historienne française, demeurée dans l'ombre de plusieurs théoriciens masculins – faut-il le préciser? –, qui en 1935 a travaillé sur le rôle des « autorités invisibles », c'est-à-dire ce qui, selon Löwy, désigne « l'ensemble des hiérarchies et systèmes symboliques implicites qui régissent la vie sociale³. » (p. 45) Selon nous, si Löwy a substitué le mot « évidences » à « autorités » dans sa formule calquée sur celle de Varga, ce n'est pas pour réduire le degré de détermination sociale qu'explicite l'expression originale. Les définitions respectives que fournissent les deux auteures de leur concept sont d'ailleurs équivalentes. De plus, cette substitution n'affaiblit pas l'accent mis par Varga sur le fonctionnement insidieux à la base de l'intériorisation des normes auquel le mot

³ Aussi, rappelons brièvement l'apport des travaux de Michel Foucault et de Pierre Bourdieu sur le rôle et les fonctions des normes intériorisées. Le premier, dans *Surveiller et punir* (1975), mais aussi dans son *Histoire de la sexualité* (1976), a mis en lumière les « régimes de plaisir » comme mécanismes de pouvoir et de contrôle social; quant au second, il a exploré, par le biais de sa notion d'« habitus », disséminée dans la presque totalité de son œuvre, l'ensemble des règles intériorisées et invisibles qui déterminent, ordonnent les comportements des individus dans leur société respective.

« invisibles » fait référence. Au contraire, la formulation de Löwy a le mérite de signaler les frappantes banalité et généralité de ces principes perçus comme vrais et incontestables tant ils sont répandus à l'échelle de la société. Ainsi, les « évidences invisibles » représentent l'ensemble des règles d'une société donnée, des principes et des normes « invisibles », car admis d'emblée et rarement soumis à une réflexion, qu'un individu intériorise, met en pratique et reproduit au cours de son existence (Löwy, p. 44-45).

Dans son ouvrage, Löwy dresse une liste d'« évidences invisibles » parmi lesquelles trois d'entre elles sont relatives à l'amour construit : « l'hétérogamie » (p. 42), le critère de la « durée », soit l'aspiration du « couple “pour la vie” » (p. 51), et « l'hétérosexualité normative » (p. 51). Nous ajoutons à cette liste « l'exclusivité » et la « monogamie » (Kruithof, 1979, p. 37), puis « l'hétéronomie » (Bourdieu, 1998, p. 94). Une personne hétéronome reçoit de l'extérieur les règles qui régissent son comportement. Dans *La Domination masculine* (1998), Pierre Bourdieu ajoute d'autres éléments de définition qui rehaussent la pertinence d'inclure ce principe dans la liste de Löwy. D'abord, il considère « l'hétéronomie » dans son acception la plus simple en opposition au substantif « autonomie » (p. 94-96). Le préfixe *hétér* ou *hétéro* de « hétéronomie », contrairement au nom « dépendance », porte en son sein l'idée d'altérité et, conséquemment, des rapports de pouvoir et de dépendance homme-femme reliés à la différenciation des sexes. Aussi, Bourdieu y ajoute un degré signifiant de valeur : le regard. Le pouvoir du regard est relatif à la position de celui qui est perçu et de celui qui perçoit. Pour Bourdieu, la femme en société est un « être-perçu » (p. 94), en position de dominée, et l'homme, suivant cette logique, serait un être-qui-perçoit, en position de domination. Bourdieu fait entrer dans sa notion d'hétéronomie la fonction du regard comme moyen pour la femme de valider son indépendance subjective : « cette *hétéronomie* est le principe de disposition comme le désir d'attirer l'attention et de plaire [...], de procurer le sentiment d'être justifié. » (p. 94) Nous comprenons, de ces propos de Bourdieu, que la justification de l'être, tributaire du regard masculin, une fois accomplie, n'annule pas la relation de pouvoir. C'est un processus dont l'homme contrôle les ficelles et qui est à réactiver par lui seul. Le principe d'hétéronomie de Bourdieu a l'avantage de signifier toutes ces relations à la fois. Enfin, ces six règles tacites constituent les principales

composantes du modèle de l'amour occidental⁴. Remarquons que ces normes légifèrent bien plus le *rapport* amoureux que le sentiment lui-même. Elles nous poussent à glisser de l'émotion amoureuse à la relation amoureuse, et même à confondre amour et couple, confusion loin d'être anodine.

1.2 L'amour moderne et l'institutionnalisation du modèle romantique

Pour plusieurs théoriciens, dont Serge Chaumier (1999), Ilana Löwy (2006) et Cees L. Kruithof (1979), la conviction que « le véritable amour » se concrétise en couple (hétérosexuel) et dans la durée est une conception relativement récente, culturellement homogène et universalisée. Selon Chaumier, depuis la seconde moitié du XX^e siècle, malgré une désinstitutionnalisation de l'amour, ce sentiment est plus que jamais indissociable du couple (p. 14). Pour la première fois dans l'Histoire, il observe que l'amour est plus important que l'union contractée (p. 14); dès qu'il cède, du même coup le couple casse. Selon lui, il faut combattre cette idée de sens commun qui lie naturellement l'amour au couple comme seule manière légitime de vivre cet état et comme ultime satisfaction de ce sentiment. Le point de vue de Chaumier n'est guère moral. Il ne s'oppose pas au divorce et ne met pas en garde contre les séparations trop hâtives et, à l'inverse, il n'appelle pas à la désunion générale ou à l'amour libre pour toutes et tous. Ce qui le déçoit, c'est l'étroite marge de manoeuvre de cette structure amoureuse refermée sur l'entité couple – homme-femme –, et encore plus qu'elle en soit la représentation dominante. Cette entité tendrait à gommer la singularité respective des amants dans la globalité de sa structure, puis à les assujettir à des rôles et fonctions normés, voire à des « usages de la sexualité » (Bozon, 2001, p. 256-257). Nous verrons d'ailleurs que ce programme apparaît d'autant plus nuisible pour les femmes.

Nous l'avons déjà mentionné, la figuration contemporaine de l'amour ne date pas de tous les temps. Elle exhale de forts relents du modèle de l'amour moderne, ou romantique, du XVIII^e siècle. Comme l'indique Denys Cuche (2004), « aucune culture n'existe à "l'état pur", identique à elle-même depuis toujours [...]. Toute culture est un processus permanent de

⁴ Selon nous, puisque chacune de ces règles prend origine ou se rattache à une composante précise du modèle de l'amour romantique institutionnalisé lors de la modernité, nous analyserons leur fonction au fur et à mesure de ce chapitre plutôt qu'en un bloc, ce qui facilitera la compréhension.

construction, de déconstruction et de reconstruction. » (p. 63) Les cultures entrent en contact, se contaminent, sont transformées par les discours, les événements et les acteurs sociaux. Puisque l'assimilation d'une culture, ce phénomène menant à la perte d'une culture initiale, est une phase ultime et rarement atteinte dans le processus de transformation des sociétés, plusieurs résidus culturels d'un modèle résistent au temps (Cuche, 2004, p. 53). Par exemple, l'amour romantique avait comme socle le rapport dissymétrique des positions homme-femme et, par conséquent, l'asymétrie de leurs sentiments amoureux (de Beauvoir, 1976, t. 2, chap. « L'amoureuse »; Dayan-Hezbrun, 1982). Une fois débusquée par l'analyse, cette base s'avère encore solide dans le modèle contemporain occidental. L'idéal de l'amour romantique aurait contribué à maintenir la stabilité de l'inégalité du pouvoir entre les hommes et les femmes, et ce, jusqu'à aujourd'hui.

Pour faciliter notre compréhension du modèle contemporain de l'amour et sa traduction en termes de rapports de pouvoir, il faut regarder de plus près la conjonction historique qui a fait coïncider le mariage et l'amour tout en naturalisant les règles tacites intrinsèques à ce rapport, soit les « évidences invisibles » inventoriées plus tôt. Ce détour historique nous permettra de mesurer la collusion, de gré ou de force, entre l'Église et la société bourgeoise, puis de cerner leurs motivations et intérêts au fondement de l'institutionnalisation de l'amour. Car ce n'est que sous l'influence convergente de la religion chrétienne et de la morale bourgeoise qu'un double mouvement s'est opéré : confiner la relation amoureuse au sein de l'union conjugale et interdire à celle-ci de se ressourcer à l'extérieur, du moins publiquement. Le tiers est devenu l'unique menace à l'union légitime et l'exclusivité, une quasi-bénédiction. De cette condamnation des amants à se suffire pour la vie, une importante composante de l'amour romantique est née, l'idéal de fusion. À partir des ouvrages de Serge Chaumier (1999) et de Jacques Attali (2007), nous survolerons, au risque de masquer les zones grises, les siècles lors desquels ces deux appareils de répression en sont arrivés à joindre leurs mains.

Pour que l'amour soit devenu la condition décisive dans la formation des rapports conjugaux, une série de mutations a dû s'opérer dans le rapport à l'individualité et à la notion

de personne. Plusieurs théoriciens, tels Denis de Rougemont (1939) et Edward Shorter⁵, considèrent l'apparition de l'amour conjugal institutionnalisé par le mariage, à la fin de l'époque moderne, comme un progrès de la civilisation occidentale. Philippe Ariès (1991) estime même cette période historique comme une « révolution de l'affectivité » (p. 124). Effectivement, de façon progressive, il se passe du XVI^e au XVIII^e siècle dans les classes supérieures occidentales un phénomène important : l'irruption de « la contrainte à aimer dans le couple » (Chaumier, p. 53). Dans le mariage, la société bourgeoise et l'Église exigent désormais l'amour autrefois réservé aux amants de la cour (Ariès, *in* Ariès, 1991, p. 124). Selon ce nouvel idéal, l'union maritale ne repose plus – en théorie – sur des négociations familiales et économiques, mais sur le choix personnel des époux pour lesquels la seule raison valable à la base de leur entente est leur sentiment amoureux (Bozon, 2001, p. 239).

Le consentement par amour a mis du temps à s'introduire dans les consciences. Pour y parvenir, son parcours ne s'est pas déroulé sans heurt. En Europe, vers la fin du Moyen Âge, afin de canaliser la sexualité et de l'assimiler à des visées reproductives, l'Église cherche à la limiter aux individus unis par les liens du mariage. Puisqu'il était courant de « *conquérir* des femmes en grand nombre » (Attali, p. 110, c'est nous qui soulignons), l'Église est d'avis que de rendre obligatoire le consentement mutuel aura pour conséquence d'améliorer les conditions de la reproduction des familles, d'augmenter le taux des naissances légitimes et, par le fait même, de diminuer le recours à la violence faite aux femmes (*Ibid.*, p. 110). Son mandat : persuader les chrétiens de se conformer à son modèle, soit un seul homme pour une seule femme pour toute la vie. Ce n'est qu'avec le christianisme que la monogamie revêt « sa forme la plus absolue » (*Ibid.*, p. 110). Cette prescription mime, dans la vie réelle, l'idéal religieux. Tout comme le fidèle doit aimer éternellement un seul Dieu, il doit aussi aimer une seule femme au-delà même de la mort. C'est cette vision de la relation de couple qui rend l'amour humain tolérable à l'Église.

⁵ Historien anglais cité par Sonia Dayan-Herzbrun (1982, p. 122-123; également cité par Ariès, *in* Ariès, 1991, p. 123). Selon Dayan-Herzbrun, cet historien a contribué largement au développement de cette idée de « l'amour conjugal » ou du « mariage d'amour accompagné d'amour » comme progrès social en Occident (p. 123).

Mal à l'aise devant cette question, l'Église a très tôt cherché une équivalence entre l'amour divin et l'amour humain. Celui-ci lui apparaissait suspect, parce qu'à ses yeux il concurrençait celui qui était dû à Dieu. Selon Jacques Attali, ce calquage de l'amour humain sur l'amour divin correspond à un idéal démographique et, surtout, politique⁶ (p. 110). Ce type d'union favoriserait dans le même temps la transmission de la vie et celle de la religion chrétienne. Mais la contrainte au mariage dissimule aussi une autre fin, celle du contrôle immédiat de la population. L'Église souhaite consigner sous forme de procès-verbaux ou de publications (la publication des bans) les archives des mariages légitimes dans ses paroisses, ce qui rendrait les unions illégitimes plus faciles à empêcher ou à retracer. Or, en dépit des discours répressifs et des envolées culpabilisantes des Pères, l'Église n'est guère suivie par les différentes classes (paysanne, bourgeoise, noble). Dans les faits, les pratiques de la sexualité demeurent polygames et assez libres. Pendant plus de mille ans, l'Église échoue totalement à imposer au plus grand nombre – et même à plusieurs membres du clergé – la relation monogame et indissoluble fondée sur la fidélité réciproque dans la foi chrétienne. Il lui faudra attendre la Contre-Réforme pour que ses idées cessent de n'être qu'une fiction théologique.

Dans ce processus historique, l'influence grandissante de la bourgeoisie a joué un rôle prépondérant. Celle-ci a vite repris à sa charge les discours des Pères de l'Église. En effet, au XVI^e siècle, en France, mais aussi dans d'autres pays occidentaux, l'amour prend le pouvoir grâce à un projet bourgeois. Avec la montée de l'individualisme et l'accroissement de la propriété privée, la société bourgeoise, surtout d'affaire ou marchande, tend à creuser un fossé entre elle et les classes nobles dominantes. Le souci d'épargner, de construire, d'accumuler des biens, de la propriété ou d'élever son nom impose désormais le mariage monogame que l'Église avait échoué à obtenir de ses fidèles. La société bourgeoise souhaite renverser les

⁶ Notons que l'apôtre Paul avait déjà fait de la monogamie le socle du christianisme et de l'organisation sociale en Occident comme idéal politique (Attali, 2007, p. 113). Pour lui, d'abord, l'amour était un péché, une maladie, un désordre que les fidèles devaient éviter. Comme le souligne Attali, les idées de Paul laissaient à penser que l'extinction de l'humanité était la condition de son salut. Toutefois, sa pensée s'est modérée. Paul écrit : « Celui qui épouse sa fiancée fait bien, mais celui qui ne l'épouse pas fera encore mieux » (*Ibid.*, p. 113). Puis, il se ravise finalement, la monogamie et le mariage lui semblent en fin de compte « un moindre mal » (*Ibid.*, p. 113). Ils permettent la canalisation des désirs, la reproduction des fidèles et la perpétuation de l'idéologie chrétienne.

pratiques débauchées, libertines, des nobles. L'ordre social doit régner, selon elle, et il ne peut advenir que par la monogamie. Le principe est d'être économe et responsable : l'époux a une responsabilité de pourvoyeur envers son épouse et les enfants qu'ils engendrent, ce qui se montrerait plus complexe et dispendieux dans un cadre polygame. Les mœurs puritaines s'énoncent alors graduellement comme stratégie de distinction par rapport à la condition des nobles. Or, pour imposer ce nouvel ordre à son service, sans soulever les foudres des classes inférieures, la bourgeoisie doit le justifier comme étant bon pour tous et toutes. Pour cette raison, elle récupère à bon escient les sermons réprobateurs laissés pour compte des Pères. Ceux-ci lui offrent la base solide dont elle a besoin pour faire valoir sa morale.

Certains historiens, tel Jos Van Ussel (Chaumier, p. 95), montrent que le développement du discours bourgeois, parce que plus influent que celui de l'Église, possède une large responsabilité dans la répression du plus grand nombre. Pour plusieurs fidèles vient le jour où l'Église ne représente plus un modèle de vertu. En 1517, Luther dénonce la luxure des prêtres et la licence des mœurs (Attali, p. 159). À ses côtés, des chrétiens s'insurgent contre une chasteté que l'Église ne pratique pas et contre l'apologie d'une pauvreté dont elle ne donne pas l'exemple. En faveur de « l'honnêteté dans l'Église » (*Ibid.*, p. 164), les schismes protestants révolutionnent l'Église et la société. Pour autant, on n'assiste pas à une libération de la sexualité ou de l'amour, mais plutôt à la création de l'intimité, ou du « souci bourgeois du secret » (Chaumier, p. 126), qui amplifie la réclusion. Les sentiments se referment dans la sphère privée où émergent le lit clos, l'espace divisé par des cloisons et l'alcôve conjugale : la cellule couple se distingue de la communauté (*Ibid.*, p. 125). La réclusion du couple en dehors de l'espace public n'est pas le seul exemple d'autonomisation et de scission. L'identité individuelle se sépare également en deux. D'abord, en une identité sociale, l'individu, puis en une identité de personne, définie par un sentiment d'intériorité (Chaumier, p. 126). Les personnes sont maintenant « conçues comme susceptibles de se modifier, comme capables de se développer, comme perfectibles » (Luhman, 1990, p. 130) à travers leur relation à l'autre et non seulement à Dieu. Cette nouvelle interprétation du sujet provoque une grave conséquence. Elle livre l'individu à lui-même, le plonge religieusement et socialement dans la solitude; son rapport à l'altérité s'en voit transformé. Cet entendement casse radicalement l'ancienne conception qui lui refusait toute relation directe avec Dieu; seule l'Église se

considérerait apte à produire cette médiation. Toutefois, Niklas Luhmann (1990) note qu'au cours de la modernité, certes, reconnaître la réciprocité du sentiment amoureux comme base fonctionnelle du mariage a contribué à une nouvelle conception de la notion de personne, mais aussi à l'avènement du pouvoir individuel d'interaction essentiel au rapport amoureux.

Par ailleurs, Luhmann réalise que ce progrès est porteur de contradictions internes. Comme apanage du processus d'individualisation, la contrainte à aimer mène à ce paradoxe : à l'individu isolé, irrémédiablement seul, s'oppose son sentiment amoureux, vecteur de socialisation et d'échange (Luhmann, p. 134). Le sujet moderne – mâle – ne possède plus de certitude quant à l'unicité de son identité. Inquiet et angoissé, il cherche à remplir le vide qui le consume et doit lutter pour sa reconnaissance. C'est ainsi qu'il aboutit dans une logique concurrentielle et de propriété. Posséder des biens, combler ses besoins, se faire un nom donne un sens à son existence. De la sorte, les murs du secret et le rapport à l'intimité servent ses nouveaux intérêts individuels – matériels et d'épargne –, mais aussi, pour lui, ils remplissent un objectif instrumental, celui de posséder une femme garante de sa descendance. Le mariage bourgeois monogame d'amour place directement la famille dans un milieu restreint où circulent le patrimoine familial, l'héritage et le nom du père. Bref, cette description du mariage d'amour bourgeois révèle la femme objectivée, ramenée à ses fonctions reproductrices utiles à l'homme, mais aussi à l'Église. Nous sommes alors en droit de nous demander sur quelle forme d'amour s'est établie la contrainte à aimer et en quoi, en dehors de la sécurité matérielle qu'elle offre aux femmes, elle a pu être favorable à l'épouse? Nous avons dit que l'essor de l'amour moderne avait contribué à l'autonomisation du sujet. N'était-ce alors que pour l'homme?

Philippe Ariès (1991) pourrait nous amener à admettre que non. Il ajoute un grain de sel à nos interrogations en amalgamant à l'amour une autre notion, celle du plaisir sexuel. À partir du XVIII^e siècle, depuis l'instauration du consentement amoureux dans la conjugalité, il observe dans l'Europe du Nord-Ouest que les mariages sont plus tardifs, moins postpubertaires qu'auparavant (p. 124). Nous pourrions en tirer cette supposition générale : la sexualité préconjugale se voyait peut-être mieux admise dans les consciences sous la forme du *coït interruptus*. Sans toutefois nier la préoccupation anticonceptionnelle qui permettait de limiter le nombre de naissance et ainsi d'accroître la fortune familiale, ce nouveau lien à la

sexualité révélerait une fin érotique au rapport sexuel⁷. Plus important encore, cette latitude dans les mœurs signalerait une ouverture au plaisir féminin, mais non pratiqué de façon solitaire – la masturbation avait mauvais œil et encore plus pour les femmes. Longtemps, précise Edward Shorter, la sexualité s'est limitée en ces trois points, fort près du viol : « l'homme par-dessus, pas de préparation, éjaculation rapide⁸ » (*in* Ariès, 1991, p. 123). Dans quelques cas, cette liberté acquise quant à la sexualité aurait rendu possible l'affaiblissement de la constante indifférence de l'homme au plaisir de sa partenaire (*Ibid.*, p. 123).

Ces observations sur la modification du code amoureux lié au développement d'une sexualité-plaisir, telle que Ariès et Shorter la présentent, demeurent pour nous secondaires, d'autant plus qu'elles entraînent une seconde confusion, celle de l'amour et de la sexualité. Bien sûr, nous admettons qu'elles indiquent une possible prise de conscience par les conjoints du plaisir individuel et réciproque. Mais en aucun cas ces observations ne garantissent le pouvoir et le contrôle des femmes de leur corps et de leur sexualité. À notre avis, pour les femmes, et contrairement aux hommes, ces transformations, qui ont naturalisé, normalisé et amputé en un monument monolithique les notions d'amour, de couple et de sexualité, ont bien plus constitué l'amour comme le lieu de construction d'un idéal fusionnel, menant à la dépendance matérielle et affective, plutôt que comme le lieu d'intensification de la connaissance et de la maîtrise de soi qui les aurait menées à leur autonomie subjective. Pour Pascale Noizet, au XVIII^e siècle, l'amour devient « un fondement structural de la construction hétérosociale des catégories de sexe, et dans ce sens il fait en sorte de devenir un élément constitutif de la féminité. » (1995, p. 10) Elle poursuit en ajoutant : « tout se passe comme si

⁷ Ariès (1991) déduit aussi l'apparition d'une sexualité préconjugale, mais selon lui elle est liée à une préoccupation anticonceptionnelle plutôt qu'érotique. Pour nous, dès qu'une préoccupation contraceptive jaillit dans l'esprit de l'un des partenaires, on ne peut nier la volonté de plaisir à la base de l'acte sexuel, du moins pour l'homme.

⁸ Cependant, selon Shorter, ces trois points sont longtemps demeurés la constante de l'acte sexuel des paysans moins influencés par le modèle de l'amour romantique (*in* Ariès, 1991, p. 123). Une précision s'impose : comme nous l'avons dit, il s'agit dans cette partie du chapitre, sur l'amour au XVIII^e siècle, de l'amour vécu par les classes supérieures et non de celui vécu par les paysans. Puisque les historiens en savent peu sur cette classe dominée, ils hésitent à son propos à parler d'« amour » tant les préoccupations quotidiennes des paysans étaient incompatibles avec les exigences du modèle qui s'installait peu à peu (voir *in* Ariès, 1991, p. 115-131; Chaumier, 1999, p. 93-99).

l'amour enfermait [les femmes] dans une nature spécifique dont la force d'intoxication [les] empêche d'évaluer [leur] situation, cette nature prenant le dessus sur la conscience de l'oppression. » (*Ibid.*, p. 10) Le discours sentimental fait croire à la naturalisation des rapports hiérarchiques entre les sexes, sans jamais montrer que les hommes et les femmes sont des construits influencés par un rapport social, en l'occurrence de pouvoir. Sans contredit, malgré sa longue trajectoire évolutive, la culture amoureuse n'a jamais cessé de se construire selon une logique invariante, celle de la dissemblance des rôles entre les hommes et les femmes.

Pour résumer, au cours des siècles, Église et bourgeoisie se renforcent l'une l'autre dans leurs efforts de classification des bons et des mauvais usages de la sexualité et, par le fait même, elles commandent une autre acception de l'amour. Pour la première fois, les vertus défendues sont la monogamie, le lien de dépendance entre les époux, la maîtrise du corps et la domestication des débordements pulsionnels. Chaumier ajoute :

Alors qu'auparavant aucune classe ne contraignait une autre classe à son système, la bourgeoisie force peu à peu les autres classes à adopter son éthique. Elle construit le parangon du mariage bourgeois comme universel : une sexualité exclusive confinée dans le mariage d'inclination devient le modèle dominant. Un triptyque formé par la sexualité, la reproduction et le mariage est imposé comme indissociable. (p. 97)

Dès lors, le modèle du mariage d'amour devient le modèle valorisé. Il institue ce qui deviendra les structures normatives de la relation de couple exclusive, binaire, hétérosexuelle, solidifiée dans la durée. De ce bref parcours historique, nous pouvons détacher trois étapes charnières qui partent du tournant de l'époque médiévale où l'Église propose le modèle du mariage sous la forme d'un accord mutuel, passent par le mariage bourgeois de l'amour obligatoire comme morale puritaine, se prolongent jusqu'au couple contemporain où prime l'amour au détriment du contrat perçu comme superflu par la majorité.

1.3 Le fonctionnement autarcique de la dynamique contemporaine de couple instituée

L'amour n'est pas uniquement le résultat d'une pulsion sexuelle spontanée. Un stimulus physiologique ne suffit pas à son déclenchement. Bien que stimulé par la prise de conscience d'un désir envers une autre personne, l'amour culmine dans une relation. Il s'agit de la condition essentielle à sa pleine réalisation. Pour être activé, le sentiment amoureux nécessite un « stimulant social » (Kruithof, 1979, p. 29), c'est-à-dire l'autre à la source de l'émotion.

V.W. Grant écrit à ce propos : « L'émotion amoureuse est essentiellement sociale, car elle *commence* par ce qui se ramène au choix d'un objet⁹ » (*in* Kruithof, p. 29). Selon cette perspective, l'amour n'est pas envisagé comme un état qui s'impose à l'individu, il l'est comme un état choisi par ce dernier. Si l'on ose dire, en prolongeant l'idée de Grant, l'amour n'existerait pas en lui-même, en vase clos, puisqu'il suppose un rapport d'interaction qui, au stade initial du ressenti, ne peut être concrétisé. L'amour doit être dit et reconnu, sinon il tourne en une véritable démangeaison de l'esprit, il tracasse, tire, travaille l'âme, le trouble. Nous pourrions rétorquer que puisqu'il est possible de garder ce sentiment pour soi en refusant d'emblée l'amorce d'une relation, et puisque cette situation est plausible et sans doute fréquente, le rapport à l'autre ne devrait pas définir la nature de l'amour. Mais ce raisonnement erroné omet une considération importante : l'action de refuser nécessite toujours une condition préalable, sinon quoi refuser et sur quelle base ? Dans le cas qui nous concerne, il s'agit de refuser l'interaction que présuppose le dévoilement de l'émotion amoureuse. Le rapport d'interaction ou d'altérité, même rejeté, est donc une constituante interne de l'amour. Obligatoirement, et peu importe la réciprocité des sentiments, lorsque l'amour est proféré, un échange s'entame toujours entre les individus impliqués. De plus, du moment où il y a réciprocité, ils doivent s'engager l'un et l'autre pour que l'amour advienne, pour qu'il se matérialise concrètement et qu'il existe en dehors d'un lieu fantasmatique. Deux formes successives d'amour se dessinent, l'amour *éprouvé* et l'amour *énoncé*. Alain Éraly les définit comme suit : ce que l'on ressent physiquement comme des sentiments identifiables à l'amour pour une personne constitue l'amour *éprouvé*, tandis que l'amour *énoncé* consiste à annoncer à la personne concernée ce que l'on éprouve pour elle (*in* Moulin et Éraly, 1995, p. 42). La personne amoureuse se constitue donc comme un être aimant *en même temps* qu'elle construit l'autre comme un être aimé (Éraly, *in* Moulin et Éraly, 1995, p. 44). Étant donné « la force contraignante de l'amour *énoncé* [...] se dire amoureux [c'est] se préparer à la résolution d'un problème pratique » (*Ibid.*, p. 47) : poser certains actes plus ou moins risqués, difficiles ou coûteux, tels avouer sa flamme et s'exposer à l'humiliation. De toute évidence, Grant s'intéresse à cette seconde forme, l'amour *énoncé*, plus porteuse sur le plan

⁹ V.W. Grant. 1961. « Sexual Love ». In *The Encyclopaedia of Sexual Behavior*, vol. 2, sous la dir. de A. Ellis et A. Abarbanel. Londres : s.é., p. 646.

analytique, car, entre éprouver et déclarer une affectivité, il existe un décalage déterminant dont il faut rendre compte : l'exercice du pouvoir. Au cœur de la déclaration d'amour s'avance, cachée, une volonté d'agir sur autrui.

En 1979, dans son ouvrage *L'amour, phénomène social*, le sociologue néerlandais Cees L. Kruithof, en prolongeant les travaux de V.W. Grant et d'Erich Fromm, étudie l'état amoureux selon une perspective originale qui renouvelle la compréhension de ce phénomène. Il se penche sur la formation et les mécanismes du pouvoir en couple d'un individu sur l'autre. À la suite de Grant, Kruithof souhaite dépouiller l'amour de son caractère fatal et dépasser la conception réductrice qui le caractérise comme quelque chose que l'on subit et que l'on ressent malgré soi. L'amour *énoncé* l'intéresse davantage. D'abord, Kruithof considère l'amour comme « un état de conscience » (p. 31), nous pourrions ajouter comme un pouvoir décisionnel. Selon lui, dès qu'une personne prend conscience de son état amoureux, dans un premier temps, elle se doit de choisir si oui ou non elle le réalisera. En s'inspirant d'Erich Fromm¹⁰, cette réflexion amène le sociologue à formuler l'hypothèse suivante qui, sous un couvert terminologique différent, établit la distinction entre les amours *éprouvé* et *énoncé* : l'individu ne « consomme » pas seulement l'amour; surtout, « il le produit » (p. 28). Cette hypothèse déplace le point de vue habituel et le complexifie en y ajoutant des paramètres d'analyse. Bien des théories formulent ce postulat de départ : l'amour aliène l'individu et, par conséquent, il fait de lui un objet. Kruithof ne renie pas cette idée. Cependant, il en prend le contre-pied. Pour lui, puisque l'individu doit prendre l'initiative de l'amour – le produire – il est d'abord sujet de l'amour. Suivant cette logique, ce n'est plus l'amour en tant que sentiment fatal qui constitue l'individu en objet, mais plutôt l'amour produit qui octroie le pouvoir à l'individu de constituer l'autre en objet de son affection. En d'autres termes, le sujet produit lui-même l'exercice du pouvoir qu'il s'autorise grâce au privilège d'aimer. En prononçant les mots « Je t'aime », *je*, sujet de l'énoncé, attribue à l'autre, *t'* (tu), la position d'objet – deux

¹⁰ Selon Erich Fromm, dans *L'art d'aimer* (1968), l'amour est avant tout une activité productive puisque les êtres doivent s'y engager activement : « Si j'aime, je me soucie de la personne aimée; autrement dit, je suis activement concerné par le développement et le bonheur de l'autre. Je ne suis pas un spectateur. Je suis responsable » (*in* Kruithof, 1979, p. 19). Pour Fromm, l'amour est un art, car il nécessite la « connaissance » (*Ibid.*, p. 19), par opposition à l'inconnu, la chance ou la fatalité.

positions réversibles, faut-il préciser, selon qui dit *je*¹¹. Ainsi, dans certaines stratégies de pouvoir, l'amour comme acte de langage se révèle une ressource mobilisable. Sous la plume du sociologue, l'individu amoureux est considéré comme un être éclairé et non aveuglé par son sentiment et ainsi responsable de ses actes. D'un simple renversement de perspective, Kruithof réussit à extraire la dynamique de pouvoir inhérente au fonctionnement de la relation amoureuse ou, pour reprendre ses propres termes – malgré l'anglicisme –, à dégager « le *pattern* d'interaction » (p. 34) qui la sous-tend¹².

Kruithof a développé son « *pattern* d'interaction » en posant d'abord deux hypothèses qui renvoient à la manifestation du sentiment amoureux, l'hypothèse du manque d'information et celle du souci des intérêts :

¹¹ Cette conception interactive de l'amour se rapproche d'une autre théorie, pionnière, de John Langshaw Austin (1970). Esquignons rapidement la théorie d'Austin. Un acte de langage est le moyen utilisé par un locuteur pour agir sur son environnement avec ses mots, mais aussi son objectif au moment où il les formule. Dans tout acte de langage, Austin distingue un acte illocutoire et un acte perlocutoire. L'acte illocutoire est l'acte conventionnel que *je* réalise en disant, par exemple, *je t'aime*, une déclaration d'amour. L'acte perlocutoire représente les conséquences que *je* anticipe en disant les mots *je t'aime*, comme les effets sur l'autre que pourrait produire cette déclaration (du saut de joie à la gifle, de la concupiscence à la détresse psychologique, etc.). Il y aurait beaucoup à dire sur la force perlocutoire des aveux amoureux et de ceux de la rupture.

¹² Notons que cette conception de Kruithof, comme quoi dans toute relation amoureuse harmonieuse ou non un rapport de pouvoir peut être observé, s'inscrit à l'opposé de celle de Pierre Bourdieu. Dans *La domination masculine* (1996), Bourdieu demande : « L'amour est-il une exception, la seule, mais de première grandeur, à la loi de la domination masculine, une mise en suspens de la violence symbolique, ou la forme suprême, parce que la plus subtile, la plus invisible, de cette violence? » (p. 148). Voici sa réponse : l'amour « rend possible l'instauration de relations fondées sur la pleine *réciprocité* et autoris[e] l'abandon et la remise de soi; [...] celui du *désintéressement* qui rend possible des relations désinstrumentalisées, fondées sur le bonheur du bonheur » (p. 150). Et il ajoute plus loin : « le sujet amoureux ne peut obtenir la reconnaissance que d'un autre sujet, mais qui abdique, comme lui-même, l'intention de dominer. Il remet librement sa liberté à un maître qui lui remet lui-même la sienne, coïncidant avec lui dans un acte de libre *aliénation* indéfiniment affirmé (à travers la répétition sans redondance du "je t'aime"). » (p. 151). On retrouve dans cette réflexion les thèmes romantiques de la réciprocité, de l'amour comme communion affective, de la fusion et de la perte de soi. Bourdieu, sans le critiquer, reproduit le mythe de l'amour romantique où l'entité couple comme nouvelle identité mutuelle est substituée aux identités individuelles des partenaires. Selon nous, ce point de vue manque de nuances, d'autant plus qu'il enjolive la réalité. La fusion n'annule pas « la dissymétrie structurelle qui est simultanément l'effet et le garant de la domination » (Erika Apfelbaum, 2000, in Hirata *et al.*, p. 44), au contraire, elle la stimule. Lorsque $1+1=1$, qui fait l'Un?

Nous partons de l'idée que l'état amoureux ne renvoie pas seulement aux sentiments, mais aussi à la connaissance ou à l'ignorance (en particulier, au manque d'information). Ensuite, nous considérons que si l'état amoureux peut surgir de circonstances fortuites, il est surtout une conséquence de considérations calculées. (p. 28-29)

Selon cet angle matérialiste, on ne devient pas amoureux de n'importe qui, le choix de la personne aimée n'est aucunement arbitraire, et l'action de s'éprendre de quelqu'un exige une certaine disponibilité mentale : « l'individu peut tomber amoureux quand il pense que tel est son *intérêt* » (p. 28). Puis Kruithof ajoute, « l'interprétation d'attitudes qui éveille les sentiments est en grande partie déterminée par l'avantage social que peut offrir une relation amoureuse » (p. 73). Par « attitudes », le sociologue fait référence aux signes, reconnus en fonction des marqueurs sociaux établis, qui renvoient au statut social (classe, religion, etc.) et à des valeurs (monogamie, exclusivité, reconnaissance, etc.). Ainsi, dans un premier temps, l'individu interprète les signes physiques que l'autre lui transmet (regard, sourire, vêtements, gestes, tenue, etc.), puis à partir de ceux-ci, il juge s'il pourra tirer profit de cette relation sur les plans personnel et social. Dès que la réponse se confirme positive, il déclare son état à l'être concerné. Pour Kruithof, en Occident, quel que soit le type de la relation – amicale, professionnelle, amoureuse – l'être humain n'est pas naturellement porté à s'y engager de son gré sans obtenir la certitude que cet engagement comblera quelques-uns de ses besoins. Dans le cadre de la relation amoureuse, pour parvenir à cette garantie, une série de « facteurs-filtres » (p. 36) interviennent dans la sélection du partenaire. L'individu doit associer les signes physiques et verbaux émis par l'être désiré aux différents facteurs culturels qui, selon ses exigences personnelles, définissent les composantes qui peuvent conduire à l'amour. Un homme hétérosexuel, par exemple, ne s'amourache pas simplement d'une femme parce que celle-ci est de sexe féminin, mais surtout parce qu'elle est une femme qui correspond à ses yeux à des attentes socio-culturelles définies et déterminées à l'avance par lui (p. 36).

Or, lorsque les individus ne se connaissent pas, pour pallier le manque d'information, ces signes doivent d'abord être provoqués. Entre les deux partenaires, une chasse aux indices s'ouvre comme stratagème de la séduction. Pour Kruithof, la séduction est un processus qui vise à « contrôler une situation par la manipulation de l'information » (p. 50), contexte idéal pour établir, dès l'amorce de la relation, une base relationnelle structurée hiérarchiquement, selon qui a obtenu le plus d'informations sur l'autre. Ces informations *supplémentaires*

pourront alimenter le sentiment de posséder davantage l'autre que l'autre ne nous possède¹³. Toutefois, Kruithof insiste sur ce point, un équilibre doit être trouvé entre l'ignorance et la connaissance de l'autre afin que demeure le « charme de l'imagination » (p. 33). Ce charme advient lorsqu'une « distance sociale » (p. 33) est conservée entre les amoureux, espace où peut évoluer le désir :

la raison d'être de l'état amoureux se trouve justement dans le maintien de cette distance, car celle-ci confirme et stimule le désir de l'autre. L'état amoureux existe donc dans une large mesure parce que l'autre est hors d'atteinte, donc *intéressant* et suscitant la passion. (p. 33)

Fidèle à sa prémisse de départ où l'amour répond à des soucis calculateurs, Kruithof souligne l'adjectif « *intéressant* » marquant les deux acceptions du terme : la première est d'ordre esthétique, ce qui présente de l'intérêt, qui capte l'attention, et la seconde, d'ordre matérialiste, ce qui répond au besoin matériel, mais aussi corporel. Le charme de l'imagination, en tant que lieu d'incertitude sous l'effet de l'impossibilité d'avoir totalement accès à l'autre, remplit ces deux ordres en offrant au sujet désirant la possibilité de voir l'objet de son amour tel qu'il l'imagine. Aimer serait une *manière de voir l'autre* qui implique « un préjugé orienté par l'information limitée dont on dispose » (Kruithof, 1979, p. 42) sur cette personne. Comme Kruithof le soutient, l'état amoureux surgit chez des individus engagés dans un processus d'interaction, mais aussi à partir d'interprétations et de définitions de l'autre (*Ibid.*, p. 15). L'état amoureux est activé par la comparaison d'une personne réelle, l'autre concret, avec l'image mentale que l'on se fait d'un être idéalisé, l'Autre idéal.

Selon Chaumier¹⁴ (1999), l'imaginaire construit une variété de modes d'aimer (p. 27). Il ne faut alors pas sous-estimer son rôle dans la création de nouveaux rapports qui, par

¹³ Illana Löwy observe que « l'inégalité du pouvoir [entre les hommes et les femmes] est inscrite dans les origines du mot séduction; comme elle est dans son histoire » : le terme « séduction » est composé du préfixe *sé* et du verbe *ducere*, comme dans *duce*, celui qui mène le peuple (Löwy, 2006, p. 92). Faut-il s'étonner alors que les « rôles séductifs » (Lipovetsky, 1997, p. 61) soient distribués inégalement dans la société? La séduction, comme les autres dynamiques de pouvoir, est basée sur une organisation dissymétrique qui attribue « aux hommes le pouvoir des commencements, aux femmes le rôle de l'attente » (*Ibid.*, p. 61).

¹⁴ Pour éclairer notre compréhension de Kruithof, nous aurons parfois recours à l'étude de Chaumier. Dans *La Déliaison amoureuse* (2004), même si Chaumier ne fait qu'une seule fois

l'intermédiaire des représentations sociales, fournissent des cadres, des « *patterns* amoureux » (*Ibid.*, p. 27), toutefois idéalisés. L'imaginaire est marqué par les normes et orienté par d'importantes influences socio-culturelles. Les hommes et les femmes intègrent très tôt les représentations de l'amour et les diktats culturels des genres véhiculés par divers appareils ou instances institutionnels – éducation parentale et scolaire, médias, littérature, etc. – et tentent de s'y conformer. Ces représentations et ces diktats ont comme conséquences de nourrir les attentes par rapport à l'autre tant sur les plans physique, comportemental et relationnel. Selon Kruithof, « l'amour est stimulé presque exclusivement par *l'image sélective* qu'une personne s'est formée de l'objet de son amour » (p. 31), considérant qu'il n'existe pas une connaissance objective au sujet de *la* réalité de l'être aimé, que tout individu n'est jamais *tel* qu'il apparaît. Ainsi, pour étudier le phénomène amoureux, il serait négligent de notre part de surévaluer la détermination sociale au détriment de l'imaginaire.

Stendhal, dans *De l'Amour* (1971), décrivait le phénomène de l'idéalisation qu'il nommait la cristallisation. Chaumier et Kruithof, dans leurs ouvrages respectifs, reprennent ce concept et le définissent comme suit : la cristallisation est le fait d'idéaliser autrui pour parvenir à l'aimer, telle une sorte d'excroissance du sentiment spontané (Chaumier, 1999, p. 27); ou encore, elle est le fait de percevoir autrui de la manière dont on veut continuer à le voir afin d'en rester amoureux (Kruithof, p. 42). Que la cristallisation ait lieu avant l'engagement de la relation ou pendant la relation, dans les deux cas elle fausse la perception du sujet sur l'objet. Au fur et à mesure que la relation amoureuse se développe, cet idéal est confronté aux principes de réalité. Cette confrontation entraîne des négociations successives entre les partenaires, puisque l'idéal préexistant, qui bien entendu n'est pas identique pour chacun d'eux, oriente ce qu'ils entendent vivre sur le plan relationnel. Les individus n'inventent pas totalement leur manière d'aimer, ils essaient de reproduire des modèles, même s'il ne faut pas négliger qu'ils puissent les réinterpréter et se les approprier. Ce sont d'abord les modèles préconstruits par une tradition culturelle de l'art d'aimer qui aiguillent leurs désirs. L'amour est constamment travaillé, réactivable, par l'imaginaire, les rapports humains

explicitement référence au travail de Kruithof, ce dernier semble considérablement avoir influencé sa réflexion, tant on en retrouve les fruits.

et la société en général. Ensemble, ils contribuent à la fabrication de l'image mentale de cet homme-là ou de cette femme-là, c'est-à-dire la personne idéale recherchée. Nous avons tous déjà entendu cette plainte : « Il/elle n'était pas l'homme/la femme de ma vie. » L'homme et la femme présents dans la tête entraînent des effets néfastes ou positifs dans la dynamique interne du couple en fonction du fait que les conjoints se conforment beaucoup, modérément ou pas du tout aux représentations mentales. Pour Chaumier, en Occident, la cristallisation est le moteur de l'état amoureux (p. 27). Selon nous, Kruithof se montre également du même avis, puisque pour lui la dynamique contemporaine de l'amour est liée aux besoins à combler de l'individu qui doit s'imaginer si l'objet de son amour, de qui initialement il ignore presque tout, pourra satisfaire ses besoins. La cristallisation, selon cette perspective, est l'une des conditions préalables à l'initiation de la relation et à sa longévité.

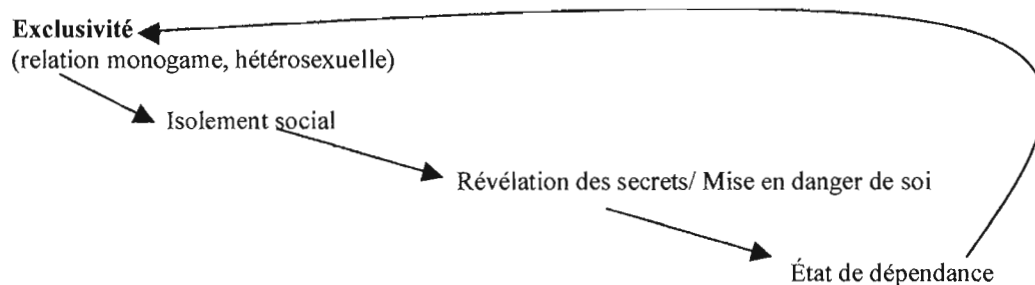
1.3.1 Le « pattern d'interaction » et les phases d'élaboration de la dynamique de couple

Pour Kruithof, toute relation amoureuse renvoie les membres du couple à une réalité socialement construite avec des étapes et des épreuves déterminées. Ces étapes se vivent de façon progressive et successive. Une fois que la première est vécue, elle provoque une réaction de l'un ou des deux partenaires qui engendre la seconde étape et ainsi de suite. Ces phases renforcent l'engagement des conjoints l'un envers l'autre et, par conséquent, la structure même du couple de laquelle il leur devient de plus en plus difficile de sortir. Nous verrons que ces étapes impulsent un rapport de pouvoir, et ce, au détriment de la partenaire.

La configuration de la relation amoureuse, telle que la propose Kruithof, établit les différentes phases d'élaboration du couple hétérosexuel sur deux niveaux¹⁵. Au premier niveau, Kruithof réunit la rencontre et la « mise en couple » (Chaumier, p. 64) – c'est-à-dire la conjugalité vécue dans la durée et entendue dans sa forme la plus large, soit officialisée

¹⁵ Une précision s'impose. Kruithof fait toujours référence au couple occidental homme-femme monogame. Jamais il ne mentionne d'autres formes de relation ni même si son modèle pourrait s'appliquer aux couples non hétérosexuels. Or, Kruithof affirme à plusieurs reprises que le modèle amoureux qu'il observe contribue à « la stabilité du système. » (1979, p. 27) Mais de quel système parle-t-il? Selon nous, puisque le « *pattern* d'interaction » de Kruithof s'avère un outil fonctionnel à la compréhension du système qui légifère puis organise les rôles et les comportements associés au genre de façons binaire et hiérarchique, il s'agit du système patriarcal et hétéronormatif.

d'un contrat ou non, mais toutefois hétérosexuelle. Nous pourrions également y ajouter la rupture. Une fois regroupées, ces étapes forment « l'histoire du couple » (Chaumier, 2004, p. 64). Cette histoire se divise en deux périodes temporelles : l'état amoureux, soit les premiers balbutiements, la rencontre initiale et le désintérêt pour le monde extérieur, puis l'état conjugal où les conjoints font l'expérience dans la durée de la routine du quotidien. Ainsi, contrairement à l'idéal romantique qui niait la temporalité, puisque les amants devaient s'aimer jusque dans la mort, « l'histoire du couple » contemporain se limite dans le temps (*Ibid.*, p. 66), ce qui, faut-il préciser, n'empêche pas les amants d'aspirer à un amour indéfectible. Kruithof approfondit sa dynamique d'un second niveau constitué de phases interdépendantes et insidieuses desquelles se développe la possibilité d'un rapport de force. Celles-ci sont dissoutes dans le quotidien – l'état de conjugalité – ou absorbées par la nouveauté de la relation – l'état amoureux. Qui plus est, la dynamique amoureuse, telle que le plus grand nombre la conçoit, n'aurait pas lieu sans ces phases. Elles sont essentielles au déroulement *attendu* de toutes relations dites fonctionnelles basées sur l'exclusivité (Kruithof, p. 27). Sans égard, pour l'instant, à leur valeur positive ou négative, nous synthétisons ces étapes comme suit : l'isolement social des partenaires ou le refuge dans l'intimité, la révélation des secrets, l'inégalité de l'engagement, la mise en danger de soi, la dépendance à l'autre ou à la structure du couple (*Ibid.*, p. 37-40). Ensuite, Kruithof pose un jalon, le « principe d'exclusivité » (p. 37), qui oriente tous les autres éléments de sa dynamique. Celui-ci sert à la fois d'élément déclencheur et de lieu d'arrivée de la structure. Cette disposition crée un système circulaire. Quant aux étapes successives précédemment synthétisées, elles ponctuent la circularité, voire la temporalité, puis consolident l'exclusivité en la légitimant aux yeux des amoureux. Par souci de clarté, voici un schéma qui illustre – et simplifie – le raisonnement de Kruithof :



Ce schéma montre l'enchaînement des situations sous-jacentes de la dynamique de couple puis, une fois engagées, selon quel ordre elles mènent les unes aux autres. Ébauché à la manière d'un cercle vicieux, le schéma témoigne de la possibilité des composantes de se répéter de façon à isoler les partenaires dans le processus enclenché sans qu'ils ne puissent s'en affranchir. Bref, le « *pattern* d'interaction » de Kruithof explicite le caractère autarcique de la relation amoureuse exclusive.

Tel que nous l'avons vu, en s'imposant au fil des siècles, l'amour exclusif a contribué au développement de l'intimité comme un lieu de refuge pour les époux qui se matérialisait par les cloisons et l'alcôve conjugale, telle une seconde sphère privée au cœur d'une autre, la maison. À l'écart des regards d'enfants, de l'État et de l'Église, les conjoints s'isolaient physiquement pour un temps à l'extérieur des instances familiale, politique et religieuse. L'Histoire a démontré que la réclusion dans la sphère privée n'a pas toujours abrité les époux de la Loi. Ces instances ont parfois abusé de leur pouvoir en s'insinuant jusque dans l'intimité des couples. Nous pensons surtout à l'Église qui longtemps a eu le contrôle, et le possède encore dans certains pays, sur les naissances et sur la définition des pratiques adéquates de la sexualité. En dépit de ces intrusions, cet *habitus* du couple a perduré jusqu'à nous.

Kruithof observe que les amoureux, à cause d'un souci partagé d'épanouissement, manifestent le besoin de se désintéresser de l'environnement social et de s'en isoler. L'isolement social naît du souci du secret, c'est-à-dire du besoin de se dévoiler l'un à l'autre pour créer une complicité unique, de couple, mais surtout afin de corriger certaines lacunes causées par le manque réciproque d'informations qui génère un « sentiment d'incertitude » (Kruithof, p. 40). L'individu éprouve un tel sentiment lorsqu'il ne dispose que d'une connaissance insuffisante de la personne aimée, rendant possibles des interprétations tendancieuses. La phase d'isolement social permet de vérifier les interprétations et la reconnaissance réciproque des amants, d'examiner si le sentiment de l'autre est de même mesure et aussi de confronter l'image de la personne *dans la tête* avec l'individu réel. La réclusion des individus se manifeste « tant par un *retrait physique* que par un *repli égocentrique* » (*Ibid.*, p. 39). Selon Kruithof, « le retrait physique indique une recherche de *privacy* [vie privée] et d'intimité, tandis que le repli égocentrique tend à montrer que la relation se suffit à elle-même. » (p. 39) Dans cette perspective, les notions de vie privée et

d'intimité sont étroitement liées. La vie privée est ici considérée comme la condition de l'intimité, car elle incite les amoureux à bâtir leur engagement mutuel « en dehors de toute publicité » (*Ibid.*, p. 39). L'intimité se fonde donc sur ce que « chacun donne ou témoigne à l'autre et à personne d'autre » (*Ibid.*, p. 37) – ce qui requiert un investissement considérable des deux partenaires et un important lien de confiance. De plus, elle force les amants à tout orienter vers eux-mêmes afin que leur relation se referme sur eux. À deux, ils ne forment plus qu'un, le couple.

Kruithof observe une tendance à considérer la relation amoureuse de « manière absolue », comme « un but en soi », ce qui amène les amoureux à entretenir un rapport de soumission avec la structure même de leur couple (p. 47). Le sociologue fait référence à l'impératif de fusion qui peut générer, selon lui, une mise en danger de soi. Il écrit : « Une augmentation de l'intimité va de pair avec un renforcement du caractère *irremplaçable* de la relation » (p. 37, c'est nous qui soulignons). Le repli *égocentrique* dont parle Kruithof contribue à ce renforcement, car du même mouvement, il exclut le tiers, quelle que soit sa forme. Le tiers détient le pouvoir de perturber la stabilité de la relation. Par contre, une fois ce dernier mis à l'écart et les confidences échangées, les amoureux pourraient avoir investi une trop grande partie d'eux-mêmes dans la relation (la mise en danger de soi), de sorte qu'une rupture leur coûterait trop à tous les deux ou, si l'engagement est inégalitaire, à seulement l'un d'entre eux, normalement à celui s'étant davantage révélé. Selon Kruithof, les amoureux qui se promettent une fidélité mutuelle recherchent l'institutionnalisation de leur relation. L'institutionnalisation vise à maintenir leur situation en un « *pattern* de rôles intégrés » (p. 69). Ces rôles, qui sont dans un premier temps à intégrer et qui doivent être dirigés vers son partenaire uniquement, représentent les comportements recherchés et attendus, parfois requis, chez la personne aimée. Il s'agit, entre autres, des signes d'affection et d'attachement physiques ou verbaux, de lubies de toutes sortes, sexuelles ou non, mais il peut également s'agir de tâches du quotidien, domestiques ou autres. Or, si leur valeur est instrumentale et leur structuration est hiérarchique, une fois intégrés, ces rôles augmentent la possibilité du pouvoir individuel de l'un des partenaires sur l'autre et inversement de la dépendance de l'un à l'autre. Si une personne résiste à leur intégration, un rapport de force plus grave risque également de s'en suivre.

Mais au-delà du drame jaloux, du crime passionnel, de la violence conjugale ou sexuelle, la théorie cyclique du couple, basée sur l'interprétation occidentale de la signification fusionnelle de l'amour, montre que chaque relation amoureuse, harmonieuse ou non, est sous-tendue par un rapport de dépendance systémique, aussi subtil soit-il. D'abord, en trois temps, la dépendance s'installe. Un sentiment d'affinité est à l'origine de l'amour, ce qui rend propice un climat de confiance. Ce climat réduit chez les individus concernés la résistance à faire des révélations confidentielles à leur sujet. Cette relation de confiance réciproque instaure une situation de dépendance mutuelle à la structure même du couple. La structure « couple » se transforme en un système d'habitudes interdépendantes dont elle est la seule capable de les satisfaire. Ainsi, les habitudes, ou les nouveaux besoins créés, tendent à faire subsister la relation, car chacun des deux membres de l'union devient dépendant de l'autre en raison de ses propres habitudes. Le modèle amoureux occidental est une catégorie idéologique dont le but est de remplir une fonction pratique et déterminée qui vise la stabilité du système monogame, exclusif, binaire puis hétéronormatif, dont l'une des premières conséquences est l'inégalité des sexes et la hiérarchisation du fait idéologique de la différence. C'est dire qu'en Occident, le modèle dominant de l'amour sert le patriarcat.

1.4 Critiques féministes du paradoxe amoureux : démystifier la normalité apparente du comportement hétéronome de l'amoureuse

Nous avons vu, dans les trois précédentes parties, que certaines normes ont structuré et structurent encore la représentation de l'amour. Mais ces structurations ont donné lieu à divers paradoxes. Comme nous l'avons mentionné, l'avènement de la contrainte à aimer dans la conjugalité a participé à la constitution du sujet qui marque les sociétés modernes. Aussi, le « contrat clos » (Chaumier, p. 191) du modèle amoureux romantique fondé sur l'exclusivité et la monogamie a imposé cinq caractéristiques, résumées comme suit par Nena O'Neill et Georges O'Neill¹⁶ : « 1) la possession du partenaire; 2) négation du moi (on sacrifie sa propre individualité); 3) rôles sclérosés (tâches, attitudes strictement différenciées, etc.); 4) fidélité absolue; 5) interdépendance totale » (*in* Chaumier, 1999, p. 191). En des termes différents, le « *pattern* d'interaction » de Kruithof, qui traduit la relation de couple contemporaine, nous a

¹⁶ Nena O'Neill et Georges O'Neill. 1976. *Le Mariage open*. Montréal : Sélect.

permis de constater que ces caractéristiques demeurent opérantes. D'autre part, les O'Neill ajoutent, avec leur troisième point, un degré d'analyse féministe notable qui n'est pas explicitement présent chez Kruithof : la différenciation sexuelle et la division du travail dans le couple. Ce point autorise une relecture systémique – mais non généralisée – des autres points : 1) le partenaire possédé est la femme; 2) la femme sacrifie davantage sa propre individualité; 3) les rôles sclérosés sont distribués selon cette logique : homme – dominant, initiateur, sujet désirant, etc. / femme – dominée, passive, objet à posséder, etc.; 4) fidélité absolue de la femme à l'homme – l'infidélité de l'homme étant plus tolérée socialement; 5) la dépendance subjective de la femme à l'homme, additionnée à la valorisation du pouvoir viril que l'homme tire de la situation, donne lieu à l'interdépendance. Cette dernière lecture révèle la binarité construite et structurellement hiérarchique sur laquelle reposent les rapports amoureux. Nous faisons alors face à un paradoxe : dans l'histoire, l'amour a rendu possible la conception d'une subjectivité autonome; par ailleurs, le modèle de l'amour romantique, qui persiste depuis, invite les femmes à la sujétion.

Certaines féministes croyaient qu'une fois que les femmes seraient affranchies financièrement et matériellement, dans la sphère privée, elles acquerraient aussi leur indépendance. Or, Ilana Löwy observe que même si les luttes féministes ont rendu possible chez les femmes, notamment celles qui sont en couple, une vie professionnelle décente et le droit au plaisir sexuel, leur plus grande valeur vient encore de la reconnaissance donnée par leur partenaire masculin sur les plans de l'amour et de la sexualité (2006, p. 37). Sonia Dayan-Herzbrun (1982) fait le même constat : pour elle la dépendance affective « n'est pas le simple reflet de la dépendance matérielle, mais l'entretient et la perpétue. » (p. 124) De plus, lorsque les femmes sont ou deviennent autonomes sur les plans financier et matériel, elle remarque que les positions sexuelles dissymétriques dans le couple demeurent en place. Cela n'est guère étonnant, puisque l'idéal romantique s'est édifié socialement à partir de la répartition inégale des places accordées aux hommes et aux femmes. Comme nous l'avons vu, durant des siècles, l'appropriation des femmes s'est faite massivement par le biais de l'institution du mariage. Or, à notre époque, où l'idéologie chrétienne ne suffit plus à justifier la reproduction du système patriarcal, la collusion historique de l'amour et de la conjugalité permet de le faire perdurer au travers de la contrainte à aimer dans le couple (Chaumier,

p. 53). Ainsi, la dynamique contemporaine de couple mime l'idéal romantique séculaire et cet idéal mine, au désavantage de la partenaire, la dynamique amoureuse.

Depuis surtout les années soixante, les dénonciations des mythologies de l'amour véhiculées par la culture de masse se multiplient; les critiques des rôles stéréotypés qui régissent l'imaginaire des femmes et les rendent étrangères à elles-mêmes s'exacerbent. L'amour, assimilé à un instrument d'asservissement et d'aliénation des femmes, bascule dans l'ère de la démystification et de la déconstruction (Lipovetsky, 1997, p. 29-30). Les féministes formulent leurs attaques moins contre l'amour lui-même que « contre la manière dont les femmes sont socialisées et assujetties à l'idéal romanesque sentimental. » (*Ibid.*, p. 29) Elles accusent le discours traditionnel de l'amour de répandre ces idées : une femme ne peut s'accomplir qu'une fois en couple, qu'une fois regardée par un homme et aimée par celui-ci; une femme n'advient qu'en tant qu'*objet* d'amour. Ces critiques s'opposent au discours qui survalorise l'amour comme unique moyen d'accomplissement pour les femmes, comme si la féminité – normée – ne pouvait recevoir sa légitimité que dans un cadre hétérosexuel. Selon Löwy, encore dans les années deux mille, ce prêt-à-porter idéologique et sexiste tendrait à rendre les femmes hétéronomes à l'amour, au couple et à l'homme aimé, d'où la dissemblance du rapport qu'entretiennent les partenaires à l'égard de leurs sentiments (Löwy, 2006, p. 47). En effet, selon Dayan-Herzbrun l'idéologie de l'amour romantique est la cause de la dissymétrie des sentiments amoureux des hommes et des femmes, mais puisqu'elle est universalisée, cette idéologie rend l'inégalité des rapports sentimentaux difficilement reconnue, et ce, pour deux raisons :

Sans doute parce que les hommes ont eu le privilège du discours amoureux, comme de tout discours, et que ce discours amoureux où la femme est d'abord objet, même si c'est objet de passion, ne tient pas compte de cette dissymétrie qui, dans un premier temps, servirait plutôt les intérêts des hommes. Mais nous savons que les discours idéologiques (et le discours amoureux des hommes est *aussi* – mais pas exclusivement – du discours idéologique) expriment en même temps qu'ils masquent et justifient des rapports réels de domination. (p. 121)

L'idéologie de l'amour aurait contribué à « reproduire la représentation sociale de la femme naturellement dépendante de l'homme, incapable d'accéder à la pleine souveraineté de soi » (Lipovetsky, 1997, p. 25) de façon autonome. Cette tutelle exercée par l'homme sur la femme s'accorde avec la fonction des rôles conventionnels qui leur sont attitrés en couple.

Pourtant, selon Jean-Pierre Lebrun (1995), dans la conjugalité, « chacun engage son être bien au-delà des rôles qu'il s'agit d'occuper ou des places qu'il convient de tenir [puisqu'on] tombe amoureux [...] d'un être exclusif, totalement individualisé, pareil à nul autre » (p. 10, *in* Moulin et Eraly). Selon lui, l'inégalité sociale entre les hommes et les femmes achoppe sur le pouvoir de l'amour. De tels propos semblent naïfs et biaisés par la représentation dominante de l'amour. Comme nous l'avons soutenu, puisque l'amour est perméable aux évolutions culturelles au même titre que le sont les individus, son idéalité, bien que marquée par les époques, véhicule les structures patriarcales au sein du couple. Les idéaux du moi et de l'autre associés aux genres (ces rôles que l'on apprend très tôt à tenir) sont actualisés d'une époque à l'autre. Des féministes, surtout matérialistes, ont critiqué la valeur méliorative supposée par la fausse conscience de ces idéaux pour les femmes. Sous leur plume, ils se sont révélés être des stéréotypes sexistes produits par le patriarcat plutôt que des aspirations, des comportements et des rôles *naturels*. Dans la société, ces rôles prescrits culturellement ont pour fonction de diviser, en les hiérarchisant, les sexes en deux catégories sociales selon leur anatomie : l'un, le sexe masculin, domine l'autre, le sexe féminin. Ces idéaux de l'homme et de la femme dans le couple n'échappent pas à ce processus de classification sociale basée sur le sexe. Ils constituent des produits corollaires de la différenciation sexuelle.

Dans cet ordre des choses, il apparaît utopique d'adhérer à l'argument fréquent de la psychologie populaire selon lequel la complémentarité des contraires qui s'attirent serait un gage de bonheur amoureux. En effet, l'affirmation de la différence naturelle des sexes qui justifie la distribution des tâches et des travaux d'amour en regard du sexe biologique n'est pas neutre. Elle n'est pas non plus facilement compatible avec un objectif d'égalité dans la différence. Le concept de Colette Guillaumin (1992), la « dif-férence », présenté dans son article « Questions de différence¹⁷ », apporte un éclairage déterminant sur la « réalité de la différence » (*Ibid.*, p. 96) qui existe bel et bien entre un homme et une femme. Mais de quelle différence parle Guillaumin ? L'auteure cherche la réalité cachée de cette notion. Elle part de l'étymologie commune que partagent le substantif différence et le verbe différer. Ce verbe

¹⁷ Article reproduit dans *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'idée de Nature* (1992, p. 83-106). Nos références proviennent de cet ouvrage.

s'emploie suivi de la préposition *de* qui indique l'idée d'orientation : un terme *x* oriente la différence d'un autre, *y*; *x* est différent *de y*, donc *de* fixe la hiérarchie (*ibid.*, p. 97). Dans tout processus de différenciation se trouve un référent stable qu'exprime la préposition *de*, c'est-à-dire « une source d'évaluation, un point de repère, une *origine de la définition* » (*Ibid.*, p. 97). Ainsi, « dif- » de « dif-férence » ajoute l'idée de la référentialité, cette « réalité cachée de la différence » (*Ibid.*, p. 97). Dans le processus de la différenciation sexuelle, c'est la femme qui est considérée différente *de* l'homme, ce référent immuable. « *Mais* », ajoute Guillaumin, « nous ne sommes pas tant différentes DES hommes comme le prétend la fausse conscience, *que nous ne sommes différentes DE CE QUE les hommes prétendent que nous sommes.* » (p. 96)

Ici, le jugement des hommes, souligné par Guillaumin, est déterminant puisque, comme nous l'avons dit à propos de la notion d'hétéronomie de Bourdieu, les femmes sont beaucoup plus souvent définies par le regard des hommes que l'inverse. Ce regard comble le désir de définition des femmes et creuse simultanément leur dépendance affective à l'homme. Ce déséquilibre a été approfondi par Simone de Beauvoir (1949), Sonia Dayan-Herzbrun (1982) et Illana Löwy (2006), dont les ouvrages féministes marquent différentes générations. Pour ces auteures, l'idéal de l'amour romantique tel que construit et reproduit amène les femmes à se conformer, d'une manière différente de celle des hommes, à des valeurs, à des normes et à des comportements donnés. Dans *Le Deuxième sexe*, de Beauvoir précise toutefois qu'à cause de la différence de la « situation » sociale des sexes, et non de la « loi de la nature », « le mot "amour" n'a pas du tout le même sens pour l'un et l'autre sexe » (1976 [1949], t. 2, p. 539-540). Pour sa part, Dayan-Herzbrun croit que l'idéal de l'amour romantique intensifie et concrétise les attributs associés comme naturellement à la femme, tels le don de soi, le dévouement, l'attente, le désintéressement (p. 120). Löwy prolonge cette idée en ajoutant que, dans cette représentation de l'amour, seul l'homme possède le pouvoir de « valider » (p. 47) l'identité *Femme* de l'aimée et de lui fournir une gratification en la constituant comme sujet : le regard de l'amoureux statue sur la féminité, il en est le juge. Tel que l'écrivait de Beauvoir en 1949, pour qui le regard masculin est essentiel à la compréhension du rapport d'altérité dans l'amour : « c'est dans des yeux d'homme que la femme croit enfin se trouver ». Et elle ajoute : l'homme, par son regard, « va lui donner tout à la fois la possession d'elle-même et

celle de l'univers qui se résume en lui. » (t. 2, p. 544) En s'identifiant à l'aimé, c'est-à-dire en essayant de voir « avec ses yeux [à lui] » (*Ibid.*, p. 543), celui-ci « [lui] devient nécessaire » (*Ibid.*, p. 554). Elle trouve enfin sa « justification » (p. 544). Or, de Beauvoir constate qu'au bout du compte, c'est « l'amour [qui] est nécessaire » (*Ibid.*, p. 548) à la femme pour dépasser sa condition d'objet. Selon le discours romantique, la femme est perçue comme un être incomplet, dont la valeur rudimentaire est d'être *objet* de désir, et sa subjectivité est une faveur à obtenir, comme si l'homme la lui délivrait. Bref, l'amoureuse parviendrait à sa complétude seulement dans une relation hétérosexuelle qui viendrait achever la construction de son identité de personne (sujet) et de genre.

Avant de s'engager plus loin dans l'analyse de la configuration romantique de l'amour, portons une attention sur le choix de certaines expressions utilisées – et motivées –, telles que « fournir une gratification » et « faveur à obtenir ». Le nom « gratification », en plus de son acception psychologique comme synonyme de valorisation ou de satisfaction, signifie également : « Somme d'argent donnée à quelqu'un en sus de ce qui est dû » (*Dict. Le nouveau Petit Robert*, 2007, p. 1181). Ce verbe suggère l'appropriation du corps de la femme puis sa valeur marchande. Dans le modèle de l'amour romantique, le corps de la femme serait à l'homme un juste dû. En échange de cette faveur obtenue, celui-ci lui verserait une somme supplémentaire, sa subjectivité. L'amour a une place primordiale et explicative dans l'oppression psychique et corporelle des femmes. Collette Guillaumin (1992) parle d'une « mystique de l'«Amour» ». Vivre une relation amoureuse représente pour les femmes « un essai de devenir sujet (JE) par l'expérience de [leur] propre corps. » (p. 92) Parce que les femmes sont des objets appropriés par la classe des hommes, l'amour serait pour elles une tentative de devenir sujet et actrice de leur propre vie. Or, estime Guillaumin, « l'amour rend incompréhensible à l'intelligence les manifestations claires du rapport de pouvoir » (p. 147) puisque, après tout, les deux êtres s'aiment et se sont choisis. Pour elle, l'affectif conjugal est une force mystificatrice, une idéologie qui permet d'entretenir l'état intériorisé des femmes en tant qu'objet approprié et d'assurer la conservation de l'ordre social. En somme, selon ces points de vue féministes, en termes de rapport social à l'autre, l'amour hétéronormatif serait pour les femmes un appareil d'appropriation et de définition; pour les hommes, un moyen d'exercer leur domination de manière physique, psychologique et économique.

Ces analyses féministes de l'amour ont été abondamment critiquées par des théoriciens, principalement de sexe masculin. Dans *La Fabrication des mâles*, Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur, en faisant notamment référence au discours féministe, s'inquiètent que « l'amour [soit] un mot auquel tous se réfèrent comme à un fait d'évidence, universel et que chacun charge du *contenu qui l'arrange*¹⁸ » (in Chaumier, 1999, p. 175, c'est nous qui soulignons). De plus, les auteurs croient qu'« éviter de préciser ce contenu permet de *perpétuer la duperie* » (*Ibid.*, p. 175, c'est nous qui soulignons). Ces deux critiques reprochent entre autres aux féministes leur absence de rigueur dans la définition de l'amour qu'elles analysent, ce qu'ils jugent insincère, de mauvaise foi. Chaumier commente lui aussi certains propos féministes, dont ceux de Guillaumin : « Mais ce que ces auteurs baptisent sous le terme d'amour et condamnent comme rapport de domination est une forme précise, historique, de rapport amoureux, en réalité un amour romantique conjugalisé. » (1999, p. 175). Chaumier abonde dans le même sens que ses collègues, mais avec ceci de plus étonnant. Il dédaigne que les féministes fassent référence à l'amour romantique, même si elles ne le nomment pas comme tel, comme si ce modèle lui paraissait désuet et, par conséquent, que cette référence au romantisme était suffisante pour mettre en doute le point de vue des féministes. Est-ce à dire, en calquant le titre d'un article de Michel Bozon (2005), que Chaumier, Falconnet et Lefaucheur supposent que nous serions dans une époque de « déclin de l'amour romantique » ?

Dans un article publié en 1982, Dayan-Herzbrun se réfère aux résultats d'une étude de Georges Falconnet intitulée *Le Prince charmant* (1973)¹⁹, afin de comprendre pourquoi les femmes, contrairement aux hommes, sont encore d'abord valorisées par leur « vécu privé » et non par leur « vie professionnelle » (p. 114). Dans *Le Prince charmant*, trente-et-une femmes sont interrogées au sujet de leur attente et de leur perception de l'amour. Elles répondent toutes avoir « cru à l'existence du grand amour » et « la presque totalité d'entre elles y croi[ent] *encore* » (p. 124, c'est nous qui soulignons). L'étude de Falconnet prouve que la configuration romantique de l'amour persiste et montre comment cet idéal oriente les désirs,

¹⁸ 1975. *La Fabrication des mâles*. Paris : Seuil.

¹⁹ Falconnet a réalisé cette recherche deux ans avant *La Fabrication des mâles* citée plus haut.

du moins ceux de ces trente-et-une femmes. Celles-ci sont prises au piège de cette représentation, puisqu'elles la souhaitent tant et aussi longtemps qu'elles ne l'auront pas vécue dans la réalité, au risque de déprécier une relation en cours qui ne s'y conformerait pas. L'étude de Falconnet, même particulière et spécifique, met en lumière le décalage qui existe entre la réalité quotidienne du couple et le fantasme, de même que la distance entre l'individu réel que l'on est et la *Femme* que l'on souhaite devenir. À la suite de l'analyse des réponses des répondantes, Falconnet formule neuf aspects du grand amour ou de ce qu'il nomme le « mythe du couple » (p. 124). Ces aspects résument le modèle de l'amour romantique tel qu'il est réactualisé à notre époque. Dayan-Herzbrun les récapitule comme suit (p. 124, c'est nous qui soulignons) :

- 1) Le grand amour est la chose *la plus souhaitable* et la plus merveilleuse de la vie.
- 2) Il est prédestiné.
- 3) Il est unique, et ne peut exister *qu'une fois* dans la vie.
- 4) Il se confond avec le mariage et la famille dans leur forme actuelle, et obéit à un *idéal monogame strict*.
- 5) Il dure *toute la vie*, et parfois même *éternellement*.
- 6) Il est exclusif, fondé sur la *possession*. Il est également *absolu et total*. La jalousie prouve son existence.
- 7) Il est d'abord platonique, et subordonne plus tard le physique au moral.
- 8) Il est personnalisé par le Prince charmant et ses dérivés.
- 9) Par la suite, il balance entre la passion et la sécurité.

Dayan-Herzbrun complète la liste de Falconnet d'un dixième aspect : « l'obtention de ce grand amour [...] nécessite un don de toute sa personne » (p. 124).

Fait intéressant, dans ces neuf points nous retrouvons les normes invisibles convenues comme allant de soi dans les rapports hétéronormatifs : la monogamie est exprimée comme un « idéal » (4^e point); les 3^e et 5^e points renvoient au critère de la durée – cet amour existe une seule fois, pour toute la vie et au-delà de la mort; l'intolérance du tiers et le désir de fusion sont soulignés par les 4^e et 6^e aspects – les mots « jalousie », « possession » et l'adjectif « strict » qui qualifie « monogame » en rendent compte. Notons également l'importance accordée à la symbolique du Prince charmant, au 8^e point. Dans certains contes populaires, en général, l'homme supérieur, car riche, fort ou puissant, délivre une femme de sa condition de dominée et l'élève à la sienne en la prenant pour épouse. Démodée, orpheline, fragile, endormie ou souillée, cette femme se métamorphose de manière méliorative à travers le prisme du regard masculin. Elle est charmée et devient soudainement attrayante aux yeux

de tous. Un baiser confirme sa reconnaissance féminine et une bague, sa prise de possession réelle. Outre la différence de leur sexe biologique, ce résumé expose d'autres disparités entre le Prince et sa femme : disparité de classe (dominante/dominée), de fonction (sauveur/sauvée), de rôle (séducteur/proie) et de pouvoir. Ces grandes lignes dévoilent deux « évidences invisibles » du modèle : la première, le rapport de différence, c'est-à-dire l'hétérogamie normative, et la seconde, l'hétéronomie de la femme à son Prince à qui elle doit sa condition nouvelle, son affranchissement. De plus, le dixième point ajouté par Dayan-Herzbrun combiné au sixième point met en perspective un danger encouru. Étant fondé sur le renoncement de soi, cet idéal du couple, s'il est réalisé, ne peut que brimer le pouvoir d'agir des amoureuses. Comme on le voit dans l'étude de Falconnet, les « évidences invisibles [...] qui gouvernent l'attirance sexuelle entre hommes et femmes » (Löwy, 2006, p. 46) articulent la dynamique de couple instituée.

En résumé, les contenus romantiques suggèrent que les femmes cherchent tôt ou tard leur identité de sujet et de *Femme*, comme mythe ou comme formation imaginaire qu'elles portent en elles à cause de leur socialisation, que ces identités sont redevables des hommes et qu'elles sont les seules identités possibles. Il s'agit d'une croyance qui fige, en l'universalisant, l'identité de genre en un unique schème collectif. Selon la lecture que propose Ruth Amossy de Michael Rifaterre²⁰, la fonction du stéréotype dans un groupe social est « de perpétuer les événements de son histoire [...], de le protéger contre toute menace de changement » (*in* Amossy, 1991, p. 36). Nous pourrions appliquer cette fonction du stéréotype au groupe des femmes. Ainsi, le discours romantique réactualisé, conforme au traditionnel, contrecarre la volonté des femmes – hétérosexuelles – à créer leurs propres catégories sur les plans imaginaire, subjectif et relationnel²¹. Puisque l'idéal romantique a pour fonction d'assurer le maintien du système d'oppression des femmes, il est par conséquent logique que le discours d'amour s'adresse davantage au sexe féminin qu'au sexe masculin et que toute la socialisation

²⁰ Michael Rifaterre. 1991. *Essai de stylistique structurale*. Paris : Flammarion.

²¹ Ici, nous adressons un clin d'œil à Monique Wittig qui, dans *La Pensée straight* (2001), écrit : la norme de l'hétérosexualité obligatoire et les discours qui en découlent, particulièrement aux lesbiennes, aux féministes et aux hommes homosexuels, « [leur] nient toute possibilité de créer [leurs] propres catégories » (p. 29).

les y prépare. Ainsi, en exerçant son influence surtout sur les personnes qui en font le plus les frais, le modèle contemporain occidental de la relation amoureuse favorise la reproduction de la différenciation des sexes. Le caractère patriarcal du modèle romantique traditionnel demeure tout à fait présent dans la perception contemporaine de l'amour.

1.5 Lecture d'autres modèles amoureux et la capacité de déstructuration de l'amour

Comme nous l'avons vu, la désinstitutionnalisation du mariage et de la famille a caractérisé la conjugalité contemporaine par la concordance amour-couple. Le sentiment amoureux s'est alors substitué à l'institution du mariage qui constituait jadis l'armature du couple. Cette contrainte à aimer rend toutefois instable la croissance des unions. Le fondement affectif de celles-ci est moins contraignant, beaucoup plus incertain et fluctuant que pouvaient l'être les liens religieusement scellés du contrat de mariage. Cette réalité crée un nouveau comportement relativement à l'amour chez les amoureux : l'un ou l'autre des individus peut rompre l'union en cours dès que des contraintes viennent affaiblir ses sentiments, mais pour aussitôt s'employer à en construire une nouvelle de même type. Chaumier nomme ce phénomène « la polygamie en chaîne ou séquentielle » (1999, p. 183); Löwy, dans une perspective différente, l'appelle « la monogamie en série²² » (2006, p. 235). Peu importe son appellation, ce phénomène montre qu'il demeure difficile de conjuguer le besoin d'individualisation des deux partenaires et la forme duale et exclusive de l'idéal amoureux romantique. Selon Chaumier, pour certaines personnes, la contradiction se montre insurmontable entre le désir d'individualité, qui suppose l'affirmation et l'indépendance, et l'exigence du couple exclusif, autosuffisant et fusionnel. On retrouve une ambivalence propre à la société contemporaine entre le « nous conjugal » et le « je individuel » (Chaumier, 1999, p. 182). Toutefois, cette ambivalence participe au développement d'un nouveau type de relation où, des deux histoires personnelles des partenaires, émerge une tierce histoire : « Chacun entend conserver son identité spécifique et affirmer le droit à une existence autonome. [...] Le nouveau couple se complexifie de l'existence de deux personnes autonomes qui vont créer une troisième dimension, l'histoire du couple lui-même. » (*Ibid.*,

²² Löwy observe que ce phénomène est mal reçu socialement chez une femme, surtout lorsque celle-ci est âgée (p. 235). Cette remarque est à retenir pour notre analyse des textes d'Annie Ernaux.

p. 201) Chaumier croit que l'enjeu contemporain réside dans cette troisième dimension qui ouvre « le binaire au trinaire » (p. 207). Il critique la valeur fusionnelle – le binaire – intrinsèque au modèle romantique traditionnel. En d'autres termes, même s'il figure le trinaire par l'histoire du couple, Chaumier appelle l'intrusion du tiers dans l'union amoureuse afin de déconstruire la représentation univoque du couple et de l'amour.

En 2005, le sociologue Michel Bozon propose lui aussi sa lecture des rapports amoureux actuels dans un article dont le titre évoque d'emblée son parti pris, « déclin de l'amour romantique ». Il reprend la thèse de Sonia Dayan-Herzbrun (1982) pour l'adapter aux années deux mille. Comme nous l'avons vu, Dayan-Herzbrun étudie le modèle de l'amour romantique en tant que construction imaginaire dominante qui organise les rapports amoureux hétérosexuels. Selon elle, pour les femmes, mais non pour les hommes, cet idéal amalgame les sentiments amoureux, la formation du couple et les pratiques de la sexualité. Pour Bozon, à cause de l'intensification de l'autonomie sociale des femmes qui, au cours des trente dernières années, a bouleversé « de manière irréversible le contexte d'exercice de la sexualité et ses significations sociales » (Bozon, p. 8), l'image sociale de la femme libérée sexuellement a contribué à entretenir chez les femmes la confusion amour-sexualité. Ainsi, les schèmes collectifs que sont l'amour et la féminité restent malgré tout associés l'un à l'autre. Sur ce point, Bozon ne s'éloigne pas de la thèse qu'il prolonge. Or, depuis la parution de l'article de Dayan-Herzbrun en 1982, selon lui, le visage de la mise en couple contemporaine a changé. Les relations s'amorcent souvent par l'acte sexuel consumé dès la première rencontre après lequel une décision est prise, à savoir si oui ou non l'engagement se poursuivra, selon quelles modalités et quelles conditions. Selon Bozon, cette nouvelle « cohérence » (p. 8) de la mise en couple se vérifie dans la production littéraire française actuelle des femmes, telles Catherine Millet, Annie Ernaux et Camille Laurens, dont les narratrices racontent leurs expériences sexuelles ou amoureuses, parfois multiples. À partir de ces textes, il formule l'hypothèse suivante : « l'apparition d'une "littérature sexuelle", écrite par des femmes, serait une manifestation, dans l'ordre des représentations, *de la perte de légitimité de l'idéologie amoureuse romantique.* » (p. 8, c'est nous qui soulignons) Puisque nous sommes à une époque de diversification des normes de la sexualité et des entrées en couple, comme le montrent, selon Bozon, les livres de son corpus, le discours traditionnel de

l'amour romantique ne doit plus être envisagé en tant que seul discours dominant et légitime, mais telle « une possibilité parmi d'autres » (p. 7). Désormais, tant pour les hommes que pour les femmes, le plaisir sexuel assume un rôle inédit dans la constitution du couple et dans l'entretien de la relation. Pour les deux sexes, la sexualité n'est plus vécue comme un aboutissement, elle est plutôt l'un des principaux moteurs du couple. Selon Bozon, le déclin des normes absolues, ou des « certitudes partagées » (p. 7), fondées sur les valeurs puritaines et les contrôles religieux, permet une ouverture certaine vers d'autres dynamiques amoureuses. Cette ouverture se traduit en une « diversification des orientations intimes » (2005, p. 7) mais, précise-t-il, cette diversification est bien plus un déplacement des normes qu'une abolition de celles-ci.

Effectivement, pour le groupe des femmes, plusieurs normes demeurent inchangées, dont la monogamie, l'exclusivité et le critère de la durée. L'autonomie sexuelle « continue à se décliner bien différemment pour les femmes et les hommes » (Bozon, 2005, p. 7). À cet égard, dans un autre article, Bozon note que pour les femmes, contrairement aux hommes, « la relation affective ou conjugale apparaît bien plus comme le cadre normatif de la relation sexuelle » (2001, p. 254-255). Les femmes subissent des jugements réprobateurs lorsqu'elles cumulent des partenaires. Cette contrainte ne pèse pas sur les hommes. La polygamie séquentielle, ou la monogamie en série, est même socialement valorisée dans certains groupes masculins comme un gage de virilité. À l'opposé, pour une femme, ce comportement est perçu péjorativement, on dira qu'elle est une *femme facile* qui *s'obtient* trop aisément (Löwy, 2006, p. 79-89). De plus, selon Bozon, une relation purement sexuelle, vécue en dehors du désir de former un couple, « ne délivre nullement du fonctionnement inégalitaire des rapports sociaux de sexe, qui ne dépend pas uniquement de l'existence du couple traditionnel » (2005, p. 17). La vision de Bozon apparaît plus nuancée que celle de Chaumier, selon qui le dépassement de l'idéal de fusion dans le couple serait le sûr garant de l'émancipation individuelle et subjective. Quel que soit le type de la relation, ouverte ou non sur le tiers, strictement sexuelle ou conjugale, celle-ci reste influencée par l'existence de

« marges plus larges » pour l'homme (Nicole-Claude Mathieu²³, citée in Löwy, 2006, p. 209). Cette iniquité de la marge de manœuvre des sexes a cours aussi bien dans le modèle d'amour traditionnel et romantique, toujours en vigueur, que dans les nouvelles formes des rapports amoureux telles que les présentent Chaumier et Bozon.

Malgré cette part d'inertie des modèles traditionnels qui normalisent encore les comportements des femmes, certaines d'entre elles parviennent néanmoins à investir les territoires de l'amour et de la sexualité de manière à subvertir l'ordre patriarcal. Cela s'explique précisément par la nature paradoxale de l'amour :

D'un côté, l'amour est structuré : il survient au cœur de normes et d'institutions, participe à leur reproduction. Et d'un autre, il est subversif, il semble échapper aux règles et pousser leur transgression : il brise des mariages, détruit des familles, enjambe des barrières sociales, brave les interdits. L'amour naît dans l'ordre social, contre l'ordre social, il est un processus de déstructuration – restructuration. (Moulin et Éraly, 1995, p. 10).

Le pouvoir de déstructuration propre à l'amour que décèlent Madeleine Moulin et Alain Éraly désigne entre autres les forces du désir et de la passion. Entre les deux partenaires, l'amour crée un mouvement générateur de structures nouvelles, dont l'émergence d'un *nous* conjugal solidaire et érotisé qui permet aux partenaires d'exercer de fortes pressions l'un sur l'autre en faveur d'une vision commune. Cette vision contribue à restructurer l'ensemble de leurs rapports sociaux (Moulin et Éraly, p. 11). Le mouvement générateur incité par la passion et le désir est, certes, en grande partie conditionné par les normes genrées et hétérosociales incorporées, mais la multiplication récente des modèles relationnels complexifie ces influences. Telle que présentée par Kruithof, l'affirmation de l'état amoureux demeure un choix individuel, au même titre que le choix de la personne aimée²⁴. Ainsi, un certain espace de liberté existe :

²³ Nicole-Claude Mathieu. 1985. « De la conscience dominée ». *L'arraisonnement des femmes. Essai en anthropologie des sexes*. Paris : Cahier de l'Homme, p. 169-245.

²⁴ Par contre, les études sur les degrés d'homogamie dans les couples montrent que le choix du partenaire est plus mince qu'on ne le prétend et tendent à démontrer que la maxime *qui se ressemble s'assemble* est plus vraie qu'elle ne paraît! En effet, en reprenant à ce sujet la formule de Michel Bozon et de François Héran, calquée sur l'importante conclusion d'Alain Girard dans *Choix de conjoint* (1964), n'importe qui n'épouse pas n'importe qui, parce que n'importe qui ne rencontre pas n'importe

L'état amoureux apporte un sens nouveau à la réalité sociale telle qu'elle est perçue par les personnes concernées. Les amoureux en viennent à voir sous un jour nouveau leurs rapports avec l'environnement social; ceci contribue en fin de compte à redéfinir leur propre identité. (Kruithof, 1979, p. 73)

L'amour est non seulement un lieu privilégié de subversion, mais également, il rend propice une reformulation de l'identité. « La construction de l'identité n'est pas une action solitaire, qui renverrait le sujet à lui-même : elle est une interaction, qui met un sujet en relation avec d'autres sujets, avec des groupes, avec des institutions, avec des corps, avec des objets, avec des mots », rappelle Nathalie Heinlich (1996, p. 333). Donc, étant donné, d'une part, la nature dialogique de la construction de l'identité et, d'autre part, le fait que les femmes sont contraintes à se conformer à une identité qui se limite étroitement à la conception de l'amour, en redéfinissant l'amour, cette réponse de leur part est aussi une tentative de se définir autrement, d'exorciser le rapport de la différence.

En somme, à partir des outils théoriques présentés dans ce chapitre, il est possible de dégager une trajectoire identitaire possible face à l'amour ponctuée par trois états du féminin. De la fausse conscience à la subversion des normes d'amour, cette trajectoire se décline en trois états causés par différentes étapes au cours de relations successives ou d'une même relation de couple :

- Premier état, l'autonomie : la femme, puisqu'elle est autonome sur le plan professionnel, semble aussi l'être sur le plan amoureux. D'ailleurs, elle est libre de choisir son partenaire;
- Deuxième état, l'hétéronomie : la femme, puisqu'elle est perçue dans la différence en tant qu'objet d'amour, est hétéronome. Sa valeur est à justifier, à valider, par un homme;
- Troisième état, le dépassement de soi : la femme a la possibilité de contester le modèle dominant de l'amour, de repositionner sa place dans le couple et, par conséquent, de refuser d'être définie par et dans l'amour.

qui (2007, p. 12). La situation géographique, l'origine culturelle ou l'appartenance à une classe, par exemple, réduisent les possibilités qu'un groupe *x* entre en contact avec un groupe *y*. Généralement, seuls les individus d'un même groupe ou appartenant à des groupes similaires se côtoient.

Selon nous, les trois textes de notre corpus d'Annie Ernaux mettent en scène, en trois temps, une transformation graduelle et continue du sujet féminin vis-à-vis de ces états. Le premier état correspond à « Fragments autour de Philippe V. »; le second, à *L'occupation*; le troisième, à *L'usage de la photo*. Chacun de ces textes représente des étapes déterminantes dans l'histoire de la mise en couple des narratrices : la rencontre, la jalousie, la rupture et l'inscription de la relation dans la durée²⁵. Toutefois, puisque l'identité d'un individu est constamment renégociée au cours de ses expériences intimes et amoureuses, il n'apparaît pas souhaitable de raisonner simplement en termes d'états figés (Bolliet et Schmitt, 2002, p. 43). Pour cette raison, nous préférons penser en termes de trajectoires identitaires ponctuées d'écarts, de retours en arrière, de contradictions dans le cheminement du sujet femme. La déstructuration de l'amour n'est pas seulement offerte à penser chez Ernaux. Comme l'a justement remarqué Michel Bozon, elle l'est dans un nombre important d'oeuvres littéraires actuelles de femmes. Dans le champ de la littérature, les auteures ont longtemps été reléguées à la littérature d'amour – ou à quelques autres formes mineures. L'une des stratégies féministes contemporaines consiste non pas à éviter ce genre mineur, mais à le transformer de l'intérieur, plus ou moins radicalement selon les cas. Cela produit un effet certain – ne serait-ce que chez les lectrices – sur la représentation actuelle de l'amour.

²⁵ Notons que Elizabeth Richardson Viti (2006), dans son analyse des récits *Passion simple* (1991), « Fragments autour de Philippe V. » (1996) et *L'usage de la photo* (2005), effectue un découpage semblable, soit en trois phases qu'elle nomme les « stages of Annie Ernaux's desire » (p. 82). Selon elle, alors que *Passion simple* mettrait l'accent sur l'objectivation du sujet féminin, « Fragments autour de Philippe V. » mettrait en relief la fonction de sujet de la narratrice. Quant à lui, *L'usage de la photo* poserait l'homme et la femme sur un pied d'égalité. Pour Richardson Viti, ce dernier livre représenterait « the final stage [...] of Annie Ernaux's wish fulfillment fantasy » (p. 86). L'auteure ne tient pas compte dans son classement du livre *L'occupation* (2002), le dernier texte paru avant *L'usage de la photo*.

CHAPITRE II

OUVRIR ET REFERMER L'HISTOIRE DE COUPLE. LES (RÉ)ACTIONS DU SUJET FÉMININ DANS « FRAGMENTS AUTOUR DE PHILIPPE V. » ET *L'OCCUPATION*

Nancy Huston, dans son essai *Journal de la création* (1990), ausculte plusieurs dynamiques de couples célèbres d'écrivains hommes-femmes et se rend à l'évidence suivante : « Les couples d'écrivains ne f[ont] que mettre en scène, sur le devant de la scène, ce qui, habituellement, se pass[e] dans les coulisses » (p. 18). Dans tous les cas étudiés, Huston constate une relation de pouvoir en défaveur de la femme, dont le berceau serait le mythe romantique de la fusion : la femme sacrifie une part importante de son talent au bénéfice de celui du conjoint où, selon la relation « élève-produit » / « maître » (p. 200), celui-ci lui sert « d'entraîneur intellectuel » (p. 200). En échange de ce service rendu, il obtient une muse à *regarder*, un instrument profitable à sa création, à lui. Dans ce noir portrait des couples d'auteurs, tôt ou tard, selon l'enquête de l'essayiste, l'écrivaine perd toute autorité sur sa production littéraire, tombe dans le pastiche des écrits de son conjoint, abandonne son projet ou, pire, se rend inapte à la création. En fait, dans ces cas illustres, dont quelques-uns datent du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, époque où les mentalités misogynes étaient plus qu'influentes, Huston relève à un degré plus important ce que nous avons reconnu dans la trajectoire amoureuse conventionnelle comme étant le second état féminin, soit l'hétéronomie aliénante de la femme par rapport à son compagnon de vie.

Pour notre part, selon une perspective moins biographique que Huston, nous nous pencherons sur l'œuvre récente d'un couple d'écrivains français. Annie Ernaux et Philippe Vilain, pendant et après leur liaison amoureuse, ont chacun publié le récit de leur histoire de couple, donnant lieu à ce que Barbara Havercroft nomme des « auto/biographies croisées » (2007, p. 159). Dans un « face-à-face amoureux et scriptural » (*Ibid.*, p. 159), leurs textes, telles des « étreintes textuelles » (*Ibid.*, p. 69) ou des « extension[s] hypertextuelle[s] » (Vilain, 2005, p. 106), s'entrelacent et se répondent en mêlant écriture de soi et écriture de l'autre. Bien que la dimension biographique des ouvrages soit mineure, sa présence dans

chacun des textes laisse paraître le souci des énonciateurs d'exercer une emprise sur l'autre. Toutefois, la dynamique que mettent en scène les auto/biographies croisées s'éloigne en partie des observations démontrées par Huston. Les comportements amoureux d'Ernaux (l'instance énonciatrice) dérogent à l'impératif du don total de soi et inversent la dynamique de pouvoir. Dans et par l'écriture, le sujet féminin parvient à accomplir, non sans contradictions et sans difficultés, une véritable entreprise d'autonomisation, et ce, en menant à terme un projet d'écriture.

Avant de poursuivre, soulignons les difficultés qui sous-tendent notre problématique. Barbara Havercroft avertit qu'il est dangereux de s'aventurer sur le « terrain miné qu'est la relation intime Ernaux-Vilain » (2007, p. 161). Il est facile d'outrepasser les marges blanches des textes en jeu. Plusieurs ont évité de courir ce risque. En effet, le très court texte d'Annie Ernaux « Fragments autour de Philippe V. » (1996) et dans une moindre mesure *L'occupation* (2002) (les seuls textes d'Ernaux produits dans la série Ernaux-Vilain) n'ont pas fait l'objet d'un nombre important d'études savantes contrairement à *La Place* (1984), *Passion simple* (1991) et *L'événement* (2000), par exemple. Selon Philippe Vilain, « très peu ont lu » la parution anglaise de « Fragments autour de Philippe V. » et « peu se souviennent de [s]a traduction française » (2005, p. 49). À notre connaissance, jusqu'à ce jour, seules Elizabeth Richardson Viti (2006) et Barbara Havercroft (2007) ont consacré un article à « Fragments autour de Philippe V. », puis Lyn Thomas, quelques lignes dans son ouvrage *Annie Ernaux, à la première personne* (2005). Parmi elles, Havercroft est l'unique à s'être intéressée en substance aux échanges textuels Ernaux-Vilain. Cependant, son foyer d'analyse se concentrait surtout sur le roman *L'étreinte*. Aussi, à l'occasion du premier colloque international dédié à l'œuvre d'Ernaux et organisé par Fabrice Thumerel (2004), Bruno Blanckeman présentait son étude de *L'occupation*¹. Il y analysait l'effet de la jalousie sur l'identité chancelante du sujet féminin. Par contre, l'angle de sa problématique l'autorisait à ignorer la relation qu'entretient ce livre avec les autres de la série. Si nous engageons notre étude sur ce « terrain miné », c'est pour nous interroger sur la lutte de pouvoir homme-femme manifestée dans et par l'écriture et

¹Lors du « Colloque International Annie Ernaux : Approches critiques et interdisciplinaires » tenu en mai 2008 à l'Université York de Toronto, l'étude de Karin Schwerdtner portait sur *L'occupation*. Nous n'avons pas pu consulter cet article. Les actes de ce colloque devraient paraître sous peu.

sur la capacité interne du sujet féminin à s'affranchir des contraintes séculaires relatives à la dynamique conjugale, à l'intérieur même de l'institution (amoureuse et littéraire). Nous verrons que les textes d'Ernaux expriment moins une critique contre Philippe Vilain qu'une irritation à l'égard d'un système hiérarchique.

Or, c'est bien ce que n'a pas su déceler (ou admettre?) la presse littéraire française qui a reçu d'un bien mauvais œil ces échanges de textes. Selon certains critiques, qui n'ont pas tardé à reléguer ces écrits dans une catégorie littéraire non noble, les considérant comme une « trilogie passionnelle² » (Gouslan, 2005, p. 23), la production des textes Ernaux-Vilain n'aurait d'autre motif que celui de nourrir la vengeance de l'un et de l'autre. Anne Crignon, du *Nouvel observateur*, appelle les auteurs « les amants fâchés » (2005, p. 86) et, dans *Libération*, on dit d'eux qu'ils « croisent l'autofiction (*sic.*) comme d'autres le fer » (6 janvier 2005, p. 4). Amoraux et impudiques pour quelques-uns, limités à des règlements de comptes inintéressants pour d'autres, ces échanges ont fait couler beaucoup d'encre sur la vie extratextuelle des auteurs et sur leur personnalité au détriment de la littérarité des textes. La banalité des thèmes abordés dans ces « étreintes textuelles » (la formation du couple, la relation amoureuse, la jalousie, etc.) a sans doute contribué à cette déviation vers le personnel, mais selon nous la liaison non conformiste d'Ernaux et de Vilain y serait davantage la cause inavouée. Dans les articles de presse consultés, plusieurs comparent ce couple à un autre fort célèbre, celui formé de Marguerite Duras et Yann Andréa. Ce dernier, en 1981, avait révélé dans *M.D.* sa relation avec Duras en imitant son style. Élisabeth Gouslan dans *Le Figaro* (2005) déborde la simple évocation de ce rapprochement :

L'affaire ressemble à s'y méprendre au tandem Marguerite Duras-Yann Andréa [...]. Dans les deux cas, les hommes ont au moins vingt ans de moins que les femmes. Elles écrivent, eux pas. Pygmalion inversé, ces romancières aimées leur mettent le pied à l'étrier. Qu'en conclure? Que Narcisse se fait parfois doucher. (p. 23)

Au-delà du mépris à demi voilé à l'égard de l'essai *Défense de Narcisse* (2005a) de Philippe Vilain, Gouslan met au jour le rapport non conventionnel qui lie les amants (« Pygmalion

² Gouslan se trompe dans le nombre. Vilain et Ernaux ont produit une série qui se dénombre à plus de trois livres.

inversé », croit-elle), dans lequel la conjointe beaucoup plus âgée joue le rôle du maître, et le conjoint, jeune néophyte, celui de l'élève. Toutefois, Gouslan ne soulève pas une variante considérable du mythe : l'homme n'est pas une muse au sens strict, encore moins une statue. Le pouvoir d'écrivain de la femme et l'écart d'âge, à l'avantage de celle-ci, *profitent encore à l'amant*, puisque la réputation de l'écrivaine contribue à amorcer sa carrière³. La dynamique des couples d'écrivains étudiés par Nancy Huston est, certes, ici inversée, mais en plus elle apparaît favorable aux deux membres de l'union, plutôt qu'à un seul, en ce sens où elle n'entrave pas le processus créateur de l'écrivaine qui continue à produire. Néanmoins, puisque dans tous les cas le conjoint ne perd jamais au change, il est légitime de se demander si ce renversement de la tradition hétérogame annule la prescription de fusion et l'hétéronomie féminine intrinsèques au modèle amoureux dominant, c'est-à-dire les manifestations de la domination masculine. Dans ce modèle relationnel renversé où le fondement instrumental persiste tout de même, l'amoureuse se voit-elle bernée? En nous concentrant sur les stratégies discursives déployées dans les textes d'Ernaux créés lors de ces échanges croisés, nous tenterons d'y voir plus clair.

Les écrivains Ernaux et Vilain ont produit leur échange de textes de 1996 à 2005. Leur liaison a donné lieu à une série de six textes mélangeant des caractéristiques de sous-genres autobiographiques. Cette série fige par l'écriture leur histoire amoureuse, de la mise en couple à la rupture. Dans des textes respectifs, les amants livrent chacun leur point de vue sur des événements phares de leur relation. En 1996, Ernaux ouvre leur histoire *textuelle* en publiant en anglais, dans la revue *Frank* – une exception dans l'œuvre ernausienne –, « Paper traces of Philippe V. ». Puis, au cours de la même année, elle publie le même texte dans sa traduction française sous le titre « Fragments autour de Philippe V. », dans la revue *L'Infini*. Ce texte de deux pages relate la première rencontre du couple et leur rituel sexuel des premiers mois. Un an plus tard, en 1997, par le biais d'une première publication, Vilain riposte en proposant sa propre version de la rencontre dans *L'étreinte*, dont la mention générique est « roman ».

³ Philippe Vilain avoue d'ailleurs avoir bénéficié de cet avantage. Dans *Défense de Narcisse* (2005a), il dit notamment que le texte « Fragments... », dans lequel il est le protagoniste masculin, lui a permis de « [s']immiscer déjà un peu dans la littérature » et surtout de se « familiariser [...] avec ce qui paraît alors impossible aux débutants : une publication. » (p. 51)

Précisons qu'il s'agit d'un roman homodiégétique dont la teneur est hautement autobiographique⁴. Le narrateur de *L'étreinte* décrit sa persévérance pour rencontrer « A. E. », les initiales de l'écrivaine « qui a écrit *Passion simple* » (p. 15), et sa mise en couple avec celle-ci. Le roman dévoile les épisodes jaloux du narrateur et le contexte de sa déclaration de rupture à A. E. Contrairement à « Fragments autour de Philippe V. », l'histoire du couple se présente sous sa forme complète, des premiers balbutiements à la cassure du couple. Quatre années s'écoulent avant qu'Ernaux ne se manifeste. En 2001, dans le journal *Le Monde*, paraît un court récit autobiographique signé de sa main, « L'occupation », où l'auteure retrace l'histoire de sa jalousie dirigée vers la nouvelle compagne de son ex-amant, « W. », le double de V. pour Vilain. Une année plus tard, Ernaux ravitaille sa défense en publiant chez Gallimard une version augmentée de « L'occupation ». C'est cette dernière version, *L'occupation* parue en 2002, que nous analyserons.

Vilain, somme toute plus belliqueux, écrit les derniers mots du duel. Dans un plaidoyer pour l'autofiction, *Défense de Narcisse* (2005a), il commente leurs échanges au coeur d'un chapitre cinglant intitulé « Petits meurtres entre amis : un genre sans éthique⁵ ». Ce chapitre révèle « les motivations » (p. 48), « la mécanique secrète » (p. 49) et « les intentions cachées » (p. 49) des auto/biographies croisées. Il propose également une analyse littéraire des textes d'Ernaux et des siens « sans [se] priver de toute interprétation », en essayant « toutefois de rester impartial [...] avec la plus grande objectivité » (p. 49), un défi de taille auquel selon nous il échoue. De plus, dans ce même chapitre, il distingue pour *L'étreinte* les éléments fictionnalisés de la vérité déguisée par l'étiquette « roman ». L'essayiste mentionne avoir « imaginé » (p. 59) sa rupture avec Ernaux, une nouvelle chronologie des événements et

⁴ Selon la définition stricte de l'autofiction, genre dans lequel un pacte romanesque s'élabore au côté de traces autobiographiques, il doit y avoir une concordance homonymique entre l'identité de l'auteur et celle du narrateur. Comme le remarque Barbara Havercoët (2007), étant donné la carence du nom propre de Philippe Vilain dans le roman *L'étreinte*, sa nature autobiographique se confirme « à partir de l'identification – partielle, mais claire – de l'autre » (p. 162), c'est-à-dire d'Annie Ernaux.

⁵ Notons que Philippe Vilain a tiré une importante partie de ce chapitre dans un article daté aussi de 2005, « Stratégies et tentatives de positionnement dans le champ littéraire contemporain » (voir *infra* – bibliographie) où on l'invitait à réfléchir sur les difficultés à publier un premier roman en France.

un « destin différent » (p. 58) pour quelques scènes, ce qui aurait motivé le choix taxinomique du livre. À notre amère déception, Vilain propose un trop grand nombre de clés à la compréhension des textes, nuit au plaisir de la lecture et dirige l'interprétation de l'ensemble des échanges. L'influence du chapitre « Petits meurtres entre amis » sur notre lecture de « Fragments autour de Philippe V. » et de *L'occupation* d'Annie Ernaux est indélébile. Nous consacrons ainsi quelques lignes à cerner les visées de ce contrôle de l'interprétation, qui nous semble bien trop significatif pour que notre contrariété nous appesantisse davantage.

Dans la littérature des femmes, Elizabeth Richardson Viti (2006) s'intéresse à un rapport de pouvoir particulier qu'elle nomme le « typical “he said, she said” formula » (p. 76) dans lequel l'homme détient les premiers et derniers mots de la discussion. Les publications successives d'Ernaux et de Vilain mettent en scène cette relation combative qui déclenche littéralement entre eux une riposte textuelle du tac au tac (*Ibid.*, p. 76). Cependant, dans quelques textes d'Ernaux, dont particulièrement « Fragments autour de Phillippe V. », Richardson Viti observe l'inversion récurrente de cette dynamique qui se transforme en ce nouveau dialogue « “she said, he said” » (p. 76) où la narratrice se place comme « *agent provocateur* » (*Ibid.*, p. 76, en français dans le texte) dans l'interaction. Tout en conservant l'esprit de ce rapport conventionnel qu'illustre le « he said, she said », nous utiliserons une autre expression, la nôtre, dont la formulation est la suivante : action-homme / réaction-femme. Notre appellation embrasse non seulement le dire et les silences (ce qui n'est pas dit), mais aussi le faire, les gestes, les actes posés par les protagonistes. De plus, le terme « réaction », que nous assignons au féminin, étant formé du substantif « action » (le pôle masculin) et du préfixe *ré*, qui signale la répétition d'une action ou l'exécution de son contraire, complexifie le rapport d'interaction en jeu en dévoilant l'agentivité au féminin. Nous verrons comment au fil de ces pages.

Dans ce chapitre, nous nous en tiendrons aux deux textes d'Annie Ernaux. Nous accorderons toutefois une part beaucoup plus importante de notre analyse au texte fondateur

de la série, « Fragments autour de Philippe V.⁶ », qui condense à l'essentiel les enjeux de l'interaction amoureuse, du plaisir sexuel à la relation à l'autre. Dans ce texte, nous relèverons la présence du premier état féminin que nous avons identifié dans la trajectoire amoureuse, c'est-à-dire l'autonomie apparente du sujet féminin. Pour *L'occupation*, nous constaterons que le deuxième état féminin, l'hétéronomie, domine la protagoniste. Toutefois, l'analyse de ce dernier livre visera surtout à étudier un procédé d'écriture cher à Ernaux : la distanciation critique. À l'occasion, nous aurons recours à *L'étreinte* de Vilain et à son chapitre « Petits meurtres entre amis » afin de montrer leur impact sur l'interprétation des textes d'Ernaux⁷.

2.1 « Fragments autour de Philippe V. » : un court récit tendu par le désir... d'agir

Selon Michel Viegnes (1989) et Daniel Grojnowski (1991), dans les récits brefs, pour assurer une unité interne au récit, la contrainte de la brièveté oblige l'écrivain à restreindre son sujet, à resserrer la trame narrative, à la tendre vers sa fin. Pour cette raison, Viegnes écrit qu'« il n'existe pas de vide sémantique dans une narration » (p. 24). Pour appuyer son propos, il cite Roland Barthes qui écrivait qu'« un récit n'est jamais fait que de fonctions : tout, à divers degrés, y signifie » (p. 24). Il s'agit d'une caractéristique essentielle aux récits brefs que Viegnes nomme « la plénitude signifiante » (1989, p. 24). Connaissant cette spécificité, nous ne sommes pas surprise qu'Annie Ernaux se soit livrée à ce type d'écriture. Fidèle à son style économe, à son langage concret et factuel, « Fragments autour de Philippe V. » est parsemé de détails en apparence plats, mais dont la « plénitude signifiante » évite à la narratrice de devoir tout expliquer. De cette façon, malgré les deux seules pages qui le composent, le

⁶ Les références à « Fragments autour de Philippe V. » seront désormais placées entre parenthèses et désignées par le sigle Frag, suivi du numéro correspondant à l'ordre d'apparition des fragments. À titre indicatif, les quatre premiers fragments se trouvent sur la page 25 et les six autres, du cinquième au dixième, sur la page 26. Notons également que dans le corps de notre analyse, lorsque nous mentionnerons le titre de ce texte, nous l'abrégerons comme suit : « Fragments... ».

⁷ Mentionnons que nous n'aurons pas l'espace requis pour inventorier de manière exhaustive ces impacts, ni pour analyser les variantes des réécritures d'Ernaux, ni pour effectuer une lecture approfondie de *L'étreinte*, un pastiche du style ernausien. D'ailleurs, Barbara Havercroft (2007) a retracé dans le roman de Vilain les emprunts esthétiques faits à Ernaux. S'étant intéressée à l'hybridité générique et à l'hypertextualité dans les auto/biographies croisées, elle a consacré son étude à relever les traces biographiques (l'écriture de l'autre) dans ces échanges ainsi que les clin d'œil multiples d'une œuvre à l'autre. Comme ce travail a été fait avec soin et intelligence, nous ne voyons pas la pertinence de nous employer à cette tâche.

lecteur est invité à la réflexion. Il s'agit d'un second critère associé à la forme du récit bref, celui de la « démarche inductive » (Viegnes, 1989, p. 25). En nous attardant aux réseaux de significations que les détails tissent entre eux et à l'ordre des actions posées par les protagonistes, nous verrons que « Fragments... » en dévoile bien plus sur les contradictions internes du sujet féminin amoureux et sur la dynamique interactive du couple homme-femme que ses dix fragments, maigres en quantité de mots, le laissent paraître.

Le récit se divise en cinq temps au cours desquels le désir sexuel se fortifie : la soirée de la première rencontre (les quatre premiers fragments), le lendemain de cette rencontre (5^e frag.), un « dimanche d'octobre » (6^e et 7^e frag.), le lendemain de ce dimanche (8^e frag.), puis « les deux ou trois mois suivants » le mois d'octobre (9^e frag.). La première soirée se décline en quatre lieux qui évoluent du public vers le privé : le théâtre (1^{er} frag.), le pub (1^{er} et 2^e frag.), la voiture (2^e frag.) et le living (4^e frag.). Quant aux derniers fragments, du sixième au neuvième, ils situent l'action dans un lieu clos, l'alcôve du couple institué, soit la chambre d'Ernaux. Par le processus de « l'isolement social » (Kruithof, 1979, p. 27), d'un espace-temps à l'autre, de l'ouvert au fermé, on observe une progression dans la proximité des personnages menant à l'institutionnalisation de leur liaison. Ce déroulement n'est pas exempt de tensions.

2.1.1 *Le pouvoir du sujet féminin, l'agent provocateur de la mise en couple*

Les deux premiers fragments brossent un portrait général des personnages qui attendent chacun un signe du désir de l'autre. Après un échange de lettres dans lesquelles Philippe V. écrivait à Ernaux « son désir d'elle » (1^{er} frag.), d'un commun accord les futurs amants fixent un premier rendez-vous. Le récit s'amorce durant cette soirée dans un pub où le couple s'arrête après avoir assisté à une pièce de théâtre. C'est la narratrice qui propose cette continuité : « Après le théâtre, [...] je l'ai invité à prendre un verre » (1^{er} frag.) – plus tard, elle engagera un second déplacement, du pub vers chez elle. Au centre de l'univers qui s'agite autour d'eux, les deux individus patientent dans un hors temps, le lieu de l'attente : « C'était un moment où tous les détails autour de soi semblent avoir un sens parce que rien n'a encore eu lieu, n'aura peut-être pas lieu.⁸ » (1^{er} frag.) Philippe V., manifestement mal à l'aise – « il

⁸ Elizabeth Richardson Viti (2006) remarque qu'ironiquement, l'attente, qui était si titillante (*titillating*) dans *Passion simple* (1991) d'Annie Ernaux, devient insupportable (*unbearable*) dans

restait intimidé, parlant peu » (1^{er} frag.) –, oppose un silence à Ernaux qui doit meubler les conversations.

Ce scénario stéréotypé, à première vue, où la femme bavarde et l'homme l'écoute sans rien dire, laisse son empreinte dans la forme même du texte. Un coup d'œil aux pronoms relatifs permet de constater la préséance du *je* (celui d'Ernaux, la narratrice) sur le *il* (l'amant Philippe V.) et sur le *nous* (le couple). Puisque taciturne et timide, Philippe V. n'est jamais sujet de l'énonciation, bien que son nom figure dans le titre⁹. À son égard, on ne retrouve aucun discours direct ni même l'usage de la citation – une stratégie narrative qu'Ernaux utilise à l'occasion dans ses autres textes. Dans tout le récit, on dénombre vingt-trois fois le pronom *je*, dix fois le *il* et neuf fois le *nous*, dont cinq fois dans les derniers fragments où ce pronom vient gommer le *je* et dominer le *il*. Il est intéressant de relever la presque égalité dans le nombre de l'individualité posée de Philippe V. en tant qu'*il* avec la singularité du *nous*, l'entité couple. Ce dénombrement laisse présager l'embrassement de l'unicité des amants par la structure du couple dont l'opération, la fusion, tendrait la trame narrative vers sa fin – supposition sur laquelle nous reviendrons. Aussi, le lecteur averti manquerait d'ignorer l'association prédominante des actions au pronom *je*, le sujet féminin narré, par rapport à la presque impotence du protagoniste masculin. La spontanéité d'Ernaux par opposition à la nature commandée des gestes de Philippe V. est d'ailleurs flagrante. Le plus souvent, la logique suivante se dégage : la narratrice, telle une chef d'orchestre, exécute un geste, dit une parole qui exige de l'autre une réponse. Dans ces cas, l'énoncé dont le sujet est *je* devance toujours l'énoncé dont le sujet est *il*. Ainsi, sous la forme de la dynamique action-réaction, l'ordonnancement syntaxique des pronoms rend explicite la manifestation du pouvoir de l'un, la femme, sur l'autre, l'homme. Contrairement au portrait peu flatteur livré du jeune homme, les premiers fragments du texte tracent en positif le portrait d'une femme mûre, en maîtrise

« Fragments autour de Philippe V. » (p. 79). Une analyse comparative de la mise en scène du désir dans ces deux textes serait intéressante.

⁹ Étant donné la présence du nom de Philippe V. dans le titre, l'une des possibles attentes que celui-ci crée est d'avoir accès à l'intériorité de ce personnage. Or, il n'en est rien. Daniel Grojnowski (1993) écrit à propos des récits brefs : « le titre représente “ce qui reste” une fois qu'on a tout oublié » (p. 131). L'image qui reste de Philippe V. est celle d'un corps, d'un antihéros objet de plaisir.

d'elle-même, mais surtout d'une femme qui fait preuve d'initiative. L'aspect cliché du scénario de départ tombe.

Lors d'une première lecture, c'est bien ce qui frappe le lecteur : la prise en charge de la relation par le sujet féminin, sans qui peut-être rien n'aurait lieu. Étant donné le « mutisme » (4^e frag.) du jeune homme, la responsabilité de la relation incombe à la narratrice :

Je ne savais toujours pas si j'avais envie de faire l'amour avec lui. Je me laissais un délai supplémentaire *pour décider*, tout en ayant conscience qu'en l'emmenant chez moi *je m'engageais* de plus en plus dans cette éventualité. [...] C'était à moi de faire un geste, de commencer. Il était clair qu'il ne se passerait rien si je ne prenais pas l'initiative. (2^e et 3^e frag., c'est nous qui soulignons.)

Cees L. Kruithof (1979), dans la structure de son « *pattern* d'interaction », accorde aux verbes « décider » et « engager », présents dans le passage cité, puis au verbe « choisir » une importance majeure. Tel que nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le sociologue considère l'amour comme un « état de conscience » (p. 31). Une fois cet état consenti, la personne devient responsable de son amour en choisissant de le déclarer ou non à la personne concernée, c'est-à-dire de le produire. En dehors de cette production, l'amour n'existe pas selon Kruithof, car pour advenir il nécessite un rapport à l'autre. Inavoué, et ainsi dépourvu de son essence interactive, ce sentiment est socialement irréel, sans valeur. Or, choisir de le produire ne signifie pas seulement décider de s'engager dans une relation; cela signifie d'abord d'engager la formation même du couple. La narratrice, en invitant Philippe V. chez elle, s'engage vers cette avenue et devient, dans le même temps, « *l'agent provocateur* » (Viti, 2006, p. 76) de la mise en couple. En effet, c'est elle qui « commence » en exécutant le geste « sans lequel rien ne se serait *produit* » (5^e frag., c'est nous qui soulignons), selon sa propre réflexion, sans lequel les amants n'auraient pas fait l'amour :

Je n'ai pas réfléchi au geste que je ferais, j'ai seulement pensé qu'il fallait faire quelque chose. Je me suis levée du fauteuil, approchée de lui et j'ai passé ma main dans ses cheveux. (4^e frag.)

Nous pouvons voir une dimension émancipatrice dans ce geste. Richardson Viti (2006) le qualifie d'ailleurs d'« act of defiance » (79). En se levant de façon spontanée et déterminée (une position dominante par rapport à l'homme resté assis), la femme affirme son désir avec aplomb en défiant le mutisme de son partenaire. Ainsi, le fait de détenir le privilège d'entamer

la relation et de prendre le recul nécessaire pour ausculter les signes de son affection (le « délai supplémentaire » qu'elle s'accorde pour réfléchir) consolident la protagoniste dans sa position de sujet désirant, de sujet qui choisit et non qui subit le désir de l'autre. Selon Kruithof (1979), dans la formation interactive des couples, après la rencontre – ici initiée par Philippe V. –, une seconde phase s'ensuit, la plus décisive : la mise en couple. Le geste de la narratrice symboliserait, d'après nous, sa prise en charge définitive du pouvoir séductif créateur d'interaction; bref, du pouvoir « *d'ouvrir* une histoire » (5^e frag.) de couple et, donc, de *produire* la mise en couple. En s'appropriant le privilège de la production amoureuse normalement réservé aux hommes, la protagoniste se dote de la possibilité de se construire par elle-même en tant que sujet autonome dans cette union.

Consciente de son pouvoir d'écrivain et de femme mûre (Thomas, 2005, p. 95), la narratrice jouit de la liberté de suivre ses désirs, mais aussi de générer sa propre histoire et celle d'autres femmes en défendant le droit à un espace de liberté habituellement affecté aux hommes, celui de la conquête et des préliminaires sexuels :

J'ai pensé qu'il était [le geste de caresser les cheveux] de même nature que celui qui consiste à écrire la phrase inaugurale d'un livre. Qu'il supposait le même désir d'intervenir dans le monde, *d'ouvrir* une histoire. Et j'ai senti que, pour une femme, la liberté d'écrire sans honte passe par celle de toucher la première, avec désir, le corps d'un homme. (5^e frag.)

Le jeu de mots que souligne l'italique – « *ouvrir* une histoire » de couple ou l'histoire dont est constitué un récit, voire l'histoire des femmes – explicite le lien entre le plaisir sexuel, la relation à l'autre et l'écriture qui en résulte, ce qui n'est pas sans rapport, rappelle Havercroft, « avec l'aspect relationnel typique de l'autobiographie au féminin » (2001, p. 520). Or, chez Ernaux, consciente du « rôle socialisateur » (Dubois, 1986, p. 35) que joue la littérature, cet aspect relationnel remplit aussi une fonction essentielle à sa pratique d'écriture, celle d'inclure la « parole de "l'autre" » – cet autre dépouillé par sa condition des moyens d'expression et d'affirmation de soi – dans son propre *je* qu'elle qualifie de « transpersonnel » (Ernaux, 1993, p. 221). Dans le fragment cité, fidèle à cette démarche, l'emploi du *je* se révèle un déictique pluriréférentiel. Par le passage suivant « j'ai senti que, pour une femme », qui convie chacune des lectrices à s'identifier de façon autonome et délibérée, puisque l'article « une » est singulier et indéfini, l'instance narratrice laisse s'exprimer à travers sa propre voix celles des

autres femmes. Annie Ernaux, en racontant cet épisode de sa vie qui dévie du rôle féminin attendu dans le cadre de la relation amoureuse, *ouvre* bien d'autres histoires de femmes¹⁰.

Lors d'une conférence à l'Université de Toronto en 1997, Ernaux affirmait qu'elle cherchait dans son écriture « le dévoilement des structures sociales et de la réalité féminine [pour] aider à mettre au jour ce qui est insupportable. » (*in* Havercroft, 2001, p. 520) Cet « insupportable » se trouve notamment dans le fait qu'elle se surprenne elle-même « à ne pas faire telle chose, à ne pas aller à tel endroit parce qu'[elle est] une femme » (*in* Vilain, 1997, p. 70). Le fait d'écrire « toucher la première, avec désir, le corps d'un homme » (5^e frag.) n'est-ce pas afficher un comportement socialement répréhensible pour une femme? Une amante qui affirme tout haut un tel propos prend le risque d'être taxée de *femme facile*. Ce « geste subversif », au dire de Philippe Vilain lui-même (2005a, p. 53), signale la propriété de l'écriture de combattre, par la représentation, les limites traditionnelles et oppressives imposées aux femmes. D'autres éléments mis en œuvre plus loin dans le récit, et qui permettent à Richardson Viti de qualifier ce texte d'audacieux (2006, p. 79), amplifient le degré de subversion : la référence explicite à la sexualité et au « mélange du sperme et [du] sang des règles » après l'amour (6^e frag.). Rappelons qu'encore aujourd'hui certaines cultures bannissent les rapports sexuels lorsqu'une femme est menstruée, puisqu'elle est jugée malpropre (Richardson Viti, 2006, p. 80). Au contraire, Ernaux esthétise la rencontre des fluides lors de l'acte sexuel (6^e et 7^e frag.) et montre qu'une femme peut en éprouver sans honte un certain plaisir. Bref, en témoignant d'expériences communes aux femmes, mais de façon à contrecarrer le modèle normatif prescrit, l'énonciatrice défie les limitations traditionnelles du code amoureux.

Qui plus est, la narratrice touche non seulement la première l'amant, mais elle voit aussi la première son corps et son sexe nus. Dans ces deux pages, le regard joue un rôle important.

¹⁰ C'est bien ce qui s'être produit après la publication de *Passion simple* (1991). Annie Ernaux a reçu un abondant courrier de lectrices la remerciant d'avoir osé publier l'histoire de sa passion. Ces lectrices étaient soulagées de lire ce qu'elles-mêmes auraient souhaité dire. Plusieurs ont d'ailleurs affirmé que les mots du livre étaient les leurs; la voix de l'auteure, la leur. Aussi, la forte majorité d'entre elles racontait que cette lecture avait participé à dissiper leur sentiment de faute. Isabelle Charpentier (1994, 2006, 2007) et Lyn Thomas (2005) ont analysé plusieurs de ces lettres.

Il est l'indice du libre arbitre de la protagoniste et de sa faculté à se déterminer par elle-même. Selon Lyn Thomas (2005), se situer comme sujet qui regarde ou être situé comme objet du regard est un élément significatif du système d'oppression sociale que les textes d'Ernaux s'évertuent à décrire :

Dans ses textes, les espaces séparés attribués à la bourgeoisie et à la classe populaire, aux hommes et aux femmes, sont traversés par un réseau de regards qui affinent, censurent et évaluent. Le regard est un des mécanismes qui facilitent le processus constant de situer les autres et d'être situé par eux dans la hiérarchie sociale. (p. 97)

En effet, comme nous l'avons vu avec Pierre Bourdieu (1997) dans le premier chapitre, le pouvoir de subjectivation associé au regard incombe au sujet qui perçoit l'objet, c'est-à-dire l'être-perçu (p. 94). La femme en société, puisque considérée *a priori* en tant qu'objet, est un « être-perçu » (*Ibid.*, p. 94). Le pouvoir du regard ne reviendrait donc pas à la femme, à cause de sa *nature féminine*. Le discours amoureux dominant véhicule l'idée romantique selon laquelle seul le regard-juge de l'homme validerait l'autonomie subjective de la femme, la ferait advenir en tant que sujet dans l'amour. « Fragments... » met en scène l'envers de cette structure. La protagoniste se situe comme sujet qui regarde l'homme et celui-ci devient un corps regardé, l'être-perçu : « [...] j'ai repassé les scènes de la nuit, la vision de son corps, son sexe au moment où il m'était apparu – instant toujours indicible – plus tard emprisonné à moitié dans un préservatif trop étroit. » (5^e frag.) Ici, le substantif « vision » (l'action de voir) et l'emploi du verbe apparaître (le sexe masculin lui *devient* présent, visible) corroborent cette attribution : femme – être-qui-perçoit / homme – être-perçu. Aussi, l'utilisation du préservatif, en ce qu'il annule la fonction reproductrice de l'organe mâle, le limite à son usage sexuel. L'homme, en tant qu'être-perçu, devient l'objet de plaisir de la femme, un objet qu'elle s'approprie, car toucher la première, voir la première, c'est aussi prendre la première.

Un dernier indice témoigne du pouvoir du sujet féminin dans le texte. L'un des principaux schèmes idéologiques, voire l'une des principales « évidences invisibles » (Löwy, 2006) qui borde la conscience collective occidentale est l'hétérogamie de sexe, c'est-à-dire « la mise en scène de la supériorité de l'homme sur la femme » par l'écart d'âge, de taille, de fonction, etc. (Bozon et Héran, 2006, p. 13). Dans « Fragments... », ce rapport inhérent à l'asymétrie des statuts entre les amants est avoué. Dès la deuxième phrase du récit, la narratrice écrit : « il est étudiant, beaucoup plus jeune que moi, [...] j'écris des livres. » (1^{er}

frag.). On retrouve le rapport hiérarchique maître / élève où traditionnellement le maître – un homme – est plus âgé que son élève. Le niveau d'expérience et de compétence est socialement conjugué à l'indice de l'âge. Dans le texte étudié, cette corrélation intervient plutôt à la faveur de la femme, ce qui envoie un pied de nez à la tradition séculaire valorisée de l'hétérogamie de sexe.

Selon les analyses de Michel Bozon et François Héran (2006), en général, dans les couples, la femme est presque toujours la cadette de l'homme. Cet écart d'âge, au désavantage de la conjointe, se retrouve dans toutes les cultures et dans toutes les époques (p. 125). Ces chercheurs rappellent que l'âge constitue une construction socio-historique complexe et non une réalité objective simple et perpétuelle. L'âge est un moyen de catégorisation qui « institue des classements, des rapprochements, des oppositions » (*Ibid.*, p. 135) entre les individus et les groupes d'individus dont témoigne la notion d'âge limite qui varie d'une société à l'autre – l'âge pour l'obtention du permis de conduire, de la majorité ou de la retraite, etc. « Dans tous les cas », ajoutent Bozon et Héran, « c'est l'institution qui crée l'âge et l'établit comme composante objective de l'être de chacun. » (p. 135) Par la catégorie « âge », la société fixe des droits qui une fois obtenus ritualisent et dramatisent le passage individuel du temps et d'un groupe social à un autre, processus qui hiérarchise les identités :

L'existence de seuils franchis à âge fixe, qui font changer les individus de catégorie ou de statut [...], introduit des discontinuités et des coupures dans l'écoulement du temps. L'opération qui consiste à comparer les âges de deux individus (a fortiori des deux membres d'un couple) ne se réduit pas à de l'arithmétique; elle peut mettre en jeu l'identité sociale des individus comparés, et impliquer une hiérarchisation. (Bozon et Héran, 2006, p. 136)

L'âge est donc une valeur de différenciation sociale. Puisque cette catégorie reflète l'expérience accumulée au fil des ans, on peut affirmer que cette valeur participe à un autre processus de différenciation, à celui des sexes dont les expériences de vie diffèrent selon les genres¹¹. Hommes et femmes ont des représentations différentes à l'arrivée d'un même âge,

¹¹ Voici des exemples d'expériences de vie différentes selon les sexes : les plafonds de verre qui bloquent les avancements professionnels des femmes, la maternité qui ne retrouve pas en la paternité son analogue social, la médicalisation du corps féminin (de la puberté à l'accouchement, à la ménopause), le rapport à la jeunesse ou au vieillissement qui est plus exigeant pour les femmes à cause des définitions culturelles étroites et coercitives de ces caractères.

selon ce que cet âge autorise ou prohibe culturellement (*Ibid.*, p. 135). Dans la formation des couples, par exemple, il est mal toléré qu'une femme soit l'aînée de son compagnon, encore moins lorsque leur écart d'âge est important et que la conjointe est considérée « vieillissante ». Pourtant, inversement, lorsqu'un homme « âgé » fréquente une femme de dix ou quinze ans plus jeune que lui, il ne s'expose pas, ou très peu, à la risée de ses pairs. Dans ce cas, cette différence d'âge peut être, selon le milieu, une marque de virilité. Bref, l'analyse détaillée de l'enquête de Bozon et Héran conduit à voir dans la différence d'âge entre conjoints (en faveur de l'homme) « un des effets de la domination masculine. » (p. 123)

Jusqu'ici, nous constatons que le texte d'Ernaux n'abolit pas les dichotomies qui organisent les interactions amoureuses entre les hommes et les femmes. Il se contente de répartir autrement les modes de division. La structure hétérogame persiste, de même que la hiérarchie sujet/objet : la femme est la plus âgée du couple, son statut est supérieur à celui de son amant, elle se situe en tant que sujet qui regarde, elle est celle qui engage la liaison en affirmant avec assurance son identité. Ainsi, « Fragments... » inverse la distribution systémique des genres masculin et féminin en faveur du pouvoir de la femme où celle-ci s'attribue les comportements habituellement réservés aux hommes. Philippe Vilain dans son essai *Défense de Narcisse* (2005a) semble prescrire la même lecture (qui serait la bonne, selon ses dires). Pour lui, une lecture attentive de « Fragments »

doit insister sur l'inversion de ces rôles qui attribue à la femme le *pattern* du comportement masculin doublé d'une dimension castratrice, phallique (elle possède le statut, écrit des livres, conduit la voiture, fait les premiers pas, décide) et qui attribue à l'homme, timide, sans réel statut puisqu'il est étudiant, l'indécision féminine. En présentant publiquement sa version des faits et en produisant le texte fondateur de notre relation, Annie Ernaux affirmait toute l'étendue de son pouvoir sur Philippe V. (2005a, p. 54)

Cette interprétation attire notre attention sur les supposées propriétés « castratrice » et « phallique » du personnage féminin. Vilain déplore que ce texte, dans lequel le jeune homme en « donn[ant] son sexe [...] est gratifié d'écriture en retour » (*Ibid.*, p. 57), célèbre le pouvoir de la narratrice « de chosifier l'homme, de transformer sa virilité en objet littéraire » (*Ibid.*, p. 53). Il n'apprécie donc pas que le personnage Philippe V. n'existe que « par la sexualité,

par le plaisir qu'[il] donn[e] à la narratrice¹² » (2005a, p. 77). Tout comme Alain Gérard l'a fait dans son livre *Madame, c'est à vous que j'écris* (1995), adressé à Annie Ernaux¹³, Philippe Vilain se formalise de la représentation de l'homme-objet dans « Fragments... ». Une femme-objet est une personne dépossédée de son pouvoir d'agir sur autrui. Puisque l'on remarque dans ce texte une simple inversion de l'attribution des rôles genrés, le protagoniste (Philippe V.) devrait avoir perdu tout moyen d'exercer sa domination, c'est-à-dire d'agir avec pouvoir sur sa compagne. Au contraire, celui-ci n'apparaît pas entièrement dépouillé de cette capacité. Selon Lyn Thomas (2005), dans « Fragments... », la différence d'âge et de sexe met l'accent sur la frontière entre le moi et l'autre afin de montrer « la séparation [comme] un espace de plaisir, plutôt que de menace. » (p. 145) Thomas n'a pas tort sur le premier point, le texte interroge en effet la distance sociale comme lieu de désir, mais l'espace de menace est également présent. À notre avis, la domination masculine n'est pas à tous les égards évacuée dans les rapports intimes en jeu.

2.1.2 Fusion, résistance et renversement des rôles séductifs normés

Plusieurs lectures féministes du modèle dominant de la conjugalité ont donné la preuve que l'indépendance matérielle et économique d'une femme n'enrayait pas *ipso facto* sa dépendance affective à l'égard de son partenaire (Beauvoir, 1949; Dayan-Hezbrun, 1982; Löwy, 2006). Le mythe du couple romantique s'est construit sur l'inégalité des positions des sexes. Il n'est donc pas étonnant que cette idéalité, encore persistante dans l'imaginaire

¹² Notons que pour Philippe Vilain, « Fragments... » montre l'impossibilité pour le couple d'avoir un enfant et dévoile « l'inceste latent pour un fils idéalisé » de cette figure de femme-mère phallique (2005a, p. 55). Dans son roman *L'étreinte* (1997), le personnage A. E. est également perçu comme « une sorte de mère remplaçante » (Havercroft, 2007, p. 174) devant laquelle le protagoniste se sent surveillé, menacé ou inférieur. Vilain semble ressentir beaucoup de frustrations à l'égard de cette impossibilité. Est-ce la cause de son acharnement à défendre cette thématique dans l'oeuvre ernausienne et de ses récriminations formulées contre la recherche d'Ernaux d'un « homme éphémère » (*Se perdre*, 2001, p. 229)? Ce comportement entretient le discours réprobateur qui blâme les femmes qui multiplient leurs relations amoureuses ou sexuelles, voire le discours hétéronormatif selon lequel la relation hétérosexuelle est naturelle, car elle répond à une nécessité éternelle, celle de la reproduction (Ned Katz, 2001, p. 19). C'est ce discours qui dicte qu'une femme doit être une mère.

¹³ Le psychanalyste Alain Gérard, après avoir lu *Passion simple* (1991), indigné et offensé de la représentation de l'homme-objet, a pris la plume en se glissant dans la peau du protagoniste masculin, l'amant russe, pour lui donner une voix. Selon Gérard, si cet homme avait lu le texte, « il aurait pu en être blessé » (1995, p. 10).

collectif, invite l'amoureuse à la sujétion. « Fragments... » témoigne de la difficulté pour une femme, portée par une conscience féministe, à trouver un juste équilibre entre la résistance opposée aux schèmes collectifs patriarcaux et l'abandon de soi nécessaire au plaisir sexuel.

En effet, l'autonomisation du sujet féminin ne protège pas à coup sûr du pouvoir masculin dans la pratique de la sexualité. Pour s'en convaincre, dans le passage qui suit, portons une attention sur l'enchaînement et la nature des gestes de Philippe V. :

Je me suis levée du fauteuil, approchée de lui et j'ai passé ma main dans ses cheveux. Il a appuyé sa tête contre mon ventre, puis s'est mis debout, me serrant violemment. J'ai senti son sexe encore inconnu me barrer le ventre à travers les vêtements, avec une force et une rigidité qui expliquait son mutisme de la soirée. (4^e frag.)

Le contraste entre la douceur du toucher des cheveux et la violence de la réponse de Philippe V. saisit. Le champ lexical déployé parle de lui-même. L'amant se met « debout » face à son amante déjà dans cette position. Il défie ainsi la supériorité gagnée de son amante depuis le début de la rencontre. Cette nouvelle posture lui est idéale pour exercer son pouvoir sur elle : il la sert « violemment », son sexe durcit pour lui « barre[r] » le ventre avec « force » et « rigidité ». Malgré que sa compagne ait affirmé son autorité sur lui, Philippe V. réussit à prendre le contrôle du corps de celle-ci¹⁴.

Un subtil signe mis en place dès le premier fragment présageait cette prise de possession. Comme nous l'avons vu dans le précédent chapitre, la séduction fonctionne traditionnellement sur une organisation dissymétrique des sexes. Le « pouvoir des commencements » (Lipovetsky, 1997, p. 61) est attribué à l'homme tandis que le rôle de l'attente – l'attente d'un signe du prétendant – est attribué à la femme. L'homme produit un acte, comportement auquel la femme doit réagir en guise de reconnaissance ou de refus. Nous retrouvons la structure action-réaction. Malgré la hiérarchie du pouvoir qui profite surtout à

¹⁴ Nous devons toutefois reconnaître la fragilité de Philippe V. qui est en quelque sorte victime de son érection. Dans cette scène, il semble éprouver un soulagement à pouvoir enfin répondre au désir qu'il essayait de contenir depuis le début de la soirée. Cependant, même si la violence des gestes est ici spontanée et n'est pas préméditée, la position debout qu'occupe le protagoniste, la façon dont il s'empare du corps de A. et surtout le champ lexical déployé et choisi par l'énonciatrice demeurent à nos yeux des indices tout autant valables et pertinents pour justifier la présence de la domination masculine dans ce passage.

l'homme, dans le jeu de la séduction, la femme n'est pas invitée à rester totalement passive. Afin qu'un rapport amoureux réciproque puisse naître, elle doit répondre (*ré-agir*) aux avances qui lui sont adressées. Étonnamment, même si nous pouvons observer son renversement, cette structure est également visible dans « Fragments... » sous cette forme conventionnelle. Nous avons mentionné que la concordance syntaxique des pronoms personnels témoignait du pouvoir féminin. L'incipit accuse l'exception à la règle où le pronom *je* est le grand absent de l'énoncé et où le *il*, sujet de la proposition, précède le marqueur féminin. Le récit s'amorce comme suit : « Il m'avait écrit son désir de moi plusieurs fois dans des lettres » (1^{er} frag.). En écrivant cette phrase, Ernaux reproduit la logique du « he said, she said » ou celle du rapport conventionnel homme-sujet / femme-objet. Philippe V. est ici placé comme sujet désirant – il est celui qui communique *son* désir *de* l'autre à cette autre –, et le personnage féminin devient l'objet désiré. De la sorte, l'incipit met en perspective les prémisses amoureuses fondées sur le socle traditionnel du modèle romantique. En ayant *énoncé* son désir dans ses lettres, Philippe V. a détenu lors de ces instants le pouvoir des commencements; il est celui qui a initié la première rencontre. Cette conduite se conforme au rôle normatif associé au sexe masculin. Ainsi, en opposition avec le reste du texte où le pouvoir féminin gouverne, dans la textualité même de la phrase inaugurale du récit, Ernaux relève le respect d'une norme propre à la domination masculine, un choix d'entrée révélateur en ce qu'il confirme la capacité du protagoniste, malgré son inexpérience amoureuse et sa fragilité, à faire preuve de pouvoir.

Selon nous, l'incipit met au jour la relation patriarcale qui existe entre l'amour *énoncé* et la distribution sociale inégale des « rôles séductifs » (Lipovetsky, 1997, p. 61) homme-femme. Rappelons que l'amour *énoncé*, selon Cees L. Kruithof (1979), cache une volonté d'agir sur autrui. En déclarant son amour – en le produisant –, le destinataire se construit comme sujet de cet amour et, dans le même temps, il identifie son destinataire comme un être aimé, l'objet de son amour. La production du sentiment amoureux confère à celui qui le produit un pouvoir de désubjection. La séduction, celle dont l'objectif est d'engendrer un rapport amoureux ou sexuel, nous apparaît tributaire de l'amour *énoncé*. Pour qu'un rapport puisse avoir lieu, l'intention doit être signifiée à la personne concernée. La femme, puisque confinée par le discours culturel au rôle de l'attente, n'est pas a priori la personne destinée à

énoncer son amour ou son désir à l'autre, et vice versa. Ainsi, en ne possédant pas socialement le privilège de la production amoureuse, la femme ne pourra pas se construire *par elle-même* en tant que sujet dans l'amour. L'incipit de « Fragments... » signale que la narratrice n'échappe pas à ces conventions.

Les deux fois où Philippe V. exerce son pouvoir se produisent à l'intérieur de la sphère privée : lorsqu'il *énonce* son désir au moyen d'une correspondance épistolaire, et dans l'alcôve conjugale. Même si « Fragments... » est constitué de deux pages, le temps de la diégèse n'est pas proportionnel à la longueur du récit. Avant que « quelque chose » (4^e frag.) ne se produise entre les amants, beaucoup de temps s'écoule. Ceux-ci passent de lieux publics, le théâtre et le pub, à des lieux privés, la voiture et le living, sans la confirmation de leur relation. Dès les premiers fragments, l'environnement social est posé comme étant hostile à la mise en couple : « Aux tables voisines – basses, avec des tabourets – il y avait des groupes de garçons et de filles. La serveuse en mini-jupe noire passait et repassait près de nous. » (1^{er} frag.) Telle qu'esquissée, la configuration du pub ne facilite pas les rapprochements entre un homme et une femme où ceux-ci s'agglomèrent en groupes non mixtes en maintenant la division des catégories de sexe. Ce passage porte aussi l'attention sur une menace potentielle à la cohésion du couple : l'intrusion du tiers. Peu importe la nature de ses intentions, le tiers est la personne (ou l'élément) suspectée de pouvoir perturber l'union. Sa présence ébranle le contrat d'exclusivité affective du couple. La serveuse, dont on peut imaginer la tenue aguichante – elle porte une « mini-jupe noire » –, tient ce rôle. Évidemment, que celle-ci surveille réellement les amants ou non n'a guère d'importance, mais le fait que la narratrice remarque ses allers-retours et son habillement, oui. Cela témoigne du désagrément que ce personnage lui cause. Comme le souligne Cees L. Kruithof (1979), pour se dévoiler l'un à l'autre, les amoureux doivent éviter toute contamination avec l'extérieur. Ils excluent le tiers puis s'isolent. Ainsi, les amants dans « Fragments... » quittent peu à peu les sites ouverts sur le monde. Leur isolement social se concrétise par leur retrait physique graduel des espaces publics. Pour Kruithof, l'isolement social est nécessaire à l'institutionnalisation du couple parce qu'il conforte les amoureux dans une structure commune, la cellule couple, où les amants établissent un réseau d'habitudes partagées. La réclusion sert aux amants à ratifier implicitement un « contrat clos » entre eux (Chaumier, 1999, p. 191). Toutefois, selon

Kruithof, l'isolement social rend propice la création d'une dynamique de pouvoir, puisque cette phase est tributaire du désir de fusion. Selon cette perspective, il devient moins surprenant que Philippe V. exerce sa domination ces deux fois : avant la mise en couple, au moment où il identifie Ernaux comme *son* être aimée, et pendant l'institutionnalisation de leur union, officialisée par l'acte sexuel qui scelle la cellule couple.

Le sentiment de fusion dans « Fragments... » se manifeste de façon double : d'abord, par la représentation du « dessin humide » (7^e frag.), un rituel sexuel, puis par la forme du texte. Les derniers fragments (du sixième au neuvième) détonnent par rapport au reste du récit. Ils ne comptent que deux à trois phrases chacun et commencent tous par le pronom « nous » en référence au couple. Le *je* de la narratrice, absent de tous les énoncés, est nié par ce « nous » qui efface l'individualité des amants. Le rapport de fusion entre ceux-ci est clair. Les images de liquide et de fusion viennent l'appuyer :

Nous avons fait l'amour un dimanche d'octobre, une feuille de papier à dessin étalée dans le lit, sous mes reins. Il voulait savoir quel tableau naîtrait du mélange de son sperme et de mon sang des règles.

Après, nous avons regardé la feuille, le dessin humide. On voyait une femme à la bouche épaisse dévorant le visage, au corps évanescant et coulant, informe. [...] (6^e et 7^e frag.)

Les deux dernières phrases juxtaposent deux schèmes non harmonieux relevant de prêts-à-penser amoureux : la fusion du regard – c'est le « nous » qui regarde le dessin – et la figure féminine de la *vamp*. L'emploi de figures de style ou du langage abstrait est rare chez Ernaux. À cause de cette rareté, la description du tableau – qui se rapproche de la métaphore – renforce l'influence et la gravité de la figure décrite. Cette femme, qui dévore « le visage » on ne sait de qui, semble faire réaliser aux amants que, dans le discours romantique, un plus un n'égale pas deux. Puisque les amants voient une femme (et non un homme) manger le visage de l'autre, cette abstraction symbolise une possible mise en danger de l'amant par l'amante, plutôt que l'inverse traditionnel. Sur le plan imaginaire, l'apparition de la *vamp* rompt l'idéal de fusion investi ou du moins elle le désenchante. Ce dessin humide annonce donc une certaine résistance au modèle de l'amour romantique.

De même, dans l'ensemble des fragments, un renversement des codes séductifs se dégage grâce à des stratégies d'énonciation qui attestent l'engagement du sujet féminin à

perturber la fixité des rôles amoureux dans la formation du couple. Selon Barbara Havercroft (2004), « si le style d'Annie Ernaux paraît limpide, en apparence tout simple, il n'en reste pas moins que l'écrivaine mobilise de nombreuses stratégies discursives ayant trait à la construction du sujet féminin agissant » (p. 127), dont « la répétition », le « recyclage du déjà-dit » et les « procédés typographiques » (*Ibid.*, p. 127). D'abord, voyons l'usage du tiret dans cet exemple : « Après le théâtre – ses bras avaient souvent touché les miens sur l'accoudoir – je l'ai invité à prendre un verre. » (1^{er} frag.) Ce procédé typographique est fréquent dans l'écriture ernausienne. Tout comme la parenthèse, il sert notamment chez Ernaux à lever un interdit, à mettre en doute une norme sociale ou encore, tel est le cas dans cette citation, à affirmer la prise de conscience de cette norme par la narratrice¹⁵. D'un premier abord, la présence du passage mis entre tirets *justifie* l'acte de la narratrice et l'affranchit d'une probable culpabilité. Étant plus âgée que l'homme, elle est passible d'une réprobation sociale. Cependant, cette femme s'applique à respecter le rôle attendu d'elle dans le jeu de la séduction : le geste de Philippe V. du toucher du bras, on ne peut plus classique lorsqu'un homme timide souhaite faire comprendre à sa prétendante son intérêt pour elle, fait foi d'un code amoureux que la protagoniste comprend et auquel elle répond (*ré*-agit) par son invitation. Les tirets servent donc à encadrer la norme – à mettre l'accent sur les rôles séductifs normés – que la narratrice reconnaît, d'où sa proposition de poursuivre la soirée. Même si le sujet féminin initie le déplacement du couple d'un lieu à l'autre, cette (ré)action n'annule pas la dynamique action-homme / réaction-femme. Au contraire, l'énonciatrice l'expose littéralement. Le tiret placé entre ces deux énoncés, « ses bras avaient souvent touché les miens sur l'accoudoir » et « je l'ai invité à prendre un verre », marque le rapport normatif de causalité qui lie l'entreprise masculine d'avancer un premier geste et l'entreprise féminine d'y donner suite.

¹⁵ Sur les diverses significations de la parenthèse ou des tirets chez Annie Ernaux, lire Martine Delvaux (2002), « Annie Ernaux : Écrire *L'Événement* » (*French Forum*, vol. 27, no 2, p. 131-148) et Sandrina Joseph (2007), « (S')écrire : la parenthèse comme lieu de réflexion autobiographique dans *L'Événement* d'Annie Ernaux » (*in* Robert Dion *et al.* – voir bibliographie *infra*). Barbara Havercroft y consacre aussi plusieurs lignes dans la plupart de ses articles sur Annie Ernaux.

De plus, la structure de cette citation est reprise plus loin dans le récit, ce qui crée l'effet d'un déjà-dit :

« Après le théâtre – ses bras avaient souvent touché les miens sur l'accoudoir – je l'ai invité à prendre un verre. » (1^{er} frag.) / « À la sortie du pub, je lui ai proposé de venir chez moi boire un autre verre. Il a accepté aussitôt.¹⁶ » (2^e frag.)

La redite calque trois informations du premier passage énoncé. La première est relative au temps de transition entre deux lieux; la seconde a trait au lieu quitté; la troisième est la même dans les deux citations, il s'agit de l'invitation à prendre un verre. Bien que ces similitudes génèrent la circularité du temps – l'attente est un thème fort du récit –, ce qui nous intéresse particulièrement ce sont les variantes de la réénonciation, car au-delà de ses fonctions mimétique et itérative, cette répétition permet à la narratrice de dépasser le discours culturel traditionnel en proposant une autre avenue possible au rapport manifesté. Comme nous l'avons montré, à cause du passage entre tirets, le premier énoncé révèle un personnage féminin qui obéit au rôle associé à son genre dans la dynamique de pouvoir qu'est la séduction. La narratrice répond aux avances du jeune homme. Or, dans la réénonciation, le passage entre tirets a été tronqué. L'énonciatrice a éclipsé l'indice de la norme, c'est-à-dire la logique patriarcale. De plus, une phrase a été adjointe à la répétition : « Il a accepté aussitôt [l'invitation] ». À la différence de la proposition entre tirets, où la concordance syntaxique pronominale est *il – je*, celle de la phrase ajoutée est *je – il*. L'ordre énonciatif s'est donc inversé. Selon ce nouvel ordre, la narratrice acquiert un pouvoir d'agir sur l'autre dans la relation : elle propose une action et Philippe V. l'accepte. Le rapport d'interaction traditionnel est renversé en celui-ci : action-femme / réaction-homme. L'usage de la répétition prête un pouvoir transformateur : la réénonciation ne reproduit pas ni ne reconduit la norme établie. Au contraire, par ses variantes, elle resignifie le rapport d'interaction homme-femme en présentant une possibilité différente et favorable à la femme d'entrouvrir la formation de couple. Donc, il ne s'agit pas d'une répétition stérile, mais d'une répétition critique qui

¹⁶ Il ne s'agit pas de la seule répétition. Au total, nous avons relevé trois parallélismes, dont voici les deux autres. Le premier : « Je n'étais plus sûre de vouloir faire l'amour avec lui, après avoir désiré pendant plusieurs semaines l'évolution de notre relation. » (1^{er} frag.) / « Je ne savais toujours pas si j'avais envie de faire l'amour avec lui. » (2^e frag.); le deuxième : « [...] ses bras avaient souvent touché les miens sur l'accoudoir » (1^{er} frag.) / « [...] ma main frôlait sa jambe. » (2^e frag.)

participe au dévoilement de la structure sociale au fondement même de la rencontre amoureuse, et ce, en réalisant un changement de l'ordre conventionnel¹⁷.

L'essentiel de la lutte exprimée dans ce texte vise à contrer, dans le cadre de la relation sexuelle et de couple, la fixité des rôles genrés et l'organisation inégalitaire de l'attribution du pouvoir, mais surtout à exposer le système patriarcal à la base de ces dynamiques. En ce sens, « Fragments... » met l'accent sur la différence entre le moi et l'autre, c'est-à-dire la différence de leur marge de manœuvre dans la formation amoureuse. Pour la narratrice, résister aux schèmes collectifs et à sa socialisation de *Femme* implique des allers-retours entre la répétition de la norme et sa subversion, comme l'attestent à deux reprises dans le texte ses hésitations à propos de son engagement : « Je n'étais plus sûre de vouloir faire l'amour avec lui, après avoir désiré pendant plusieurs semaines l'évolution de notre relation. / Je ne savais toujours pas si j'avais envie de faire l'amour avec lui. » (1^{er} et 2^e frag.). Dans le même ordre d'idées, les coupures, les ellipses, voire les pertes occasionnées par la construction en fragments du texte, soulignent « le thème des “poupées russes” de l'identité, du moi instable et en manque. » (Thomas, 2005, p. 65-66) La lutte se révèle être davantage une lutte interne qu'un conflit entre deux individus. Selon nous, « Fragments... » n'affiche pas une volonté de violence ou de domination contre un homme, soit Philippe V., mais contre un système qui rend difficile l'émancipation identitaire que l'on dit pourtant être l'apanage de l'amour.

2.2 Les mots de Philippe Vilain : pour la reconduction des schèmes patriarcaux

Annie Ernaux, après avoir publié « Fragments autour de Philippe V. », a essuyé des attaques personnelles et extra-textuelles de la part de son amant¹⁸. Pour lui, ce texte était une

¹⁷ Il importe de noter l'influence des théories sur l'agentivité (*agency*) de Judith Butler sur notre réflexion. Dans *Trouble dans le genre* (2005), Butler montre que la subversion des lois de l'identité de genre s'accomplit au travers d'un contexte performatif – critique – de la répétition. Selon elle, pour être effective, toute resignification doit s'effectuer dans la variation de cette répétition. Butler croit que les identités de genre s'établissent sur une base illusoirement ontologique qui, dans les faits, se révèle le produit de pratiques politiques et institutionnelles. Puisque ces approches donnent à penser que ces identités sont naturelles, selon elle, grâce aux pratiques parodiques et mimétiques, telles que le drag et le travestissement, le genre sexuel peut se dévoiler en tant que performance ou *acte* (comme dans « acter »). La performance rendrait visible la facture fabriquée du genre.

revendication de pouvoir : « En présentant publiquement sa version des faits et en produisant le texte fondateur de notre relation, Annie Ernaux affirmait toute l'étendue de son pouvoir sur Philippe V. » (2005a, p. 54). Vilain s'est défendu, mais cette défense s'apparente bien plus à nos yeux à une défense d'un certain patriarcat. Comme si Vilain souhaitait remédier à la posture de l'homme-objet (la représentation de Philippe V.), on retrouve dans *L'étreinte* (1997), des pages trente à trente-six, sa propre version de la rencontre. Or, avant que le narrateur n'entame cette histoire, il digresse de son propos pour justifier sa nature taciturne comme une stratégie séductive dont lui seul connaît les règles du jeu. Lorsqu'il se trouve au cœur d'un rapport de séduction, il avoue laisser volontairement la parole à la femme qu'il convoite afin que son désir d'elle ne s'effrite pas. Il joue la carte de la fausse indifférence :

[...] je la laissais parler. Il fallait, cependant, que celle-ci me reste encore inaccessible et indifférente; dès l'instant où [...] son corps devenait une proie susceptible de se laisser séduire, il cessait brutalement en moi d'être désirable. (p. 30)

Ce passage, dont la suite est quasi identique aux événements racontés par Ernaux, forme un nuage gris au-dessus de « Fragments... ». Plusieurs citations de « Fragments... » sont reprises mot à mot, à l'exception de quelques remaniements de déictiques qui différencient les énonciateurs, puis du lieu de la rencontre qui se fait au pub plutôt qu'au théâtre. Puisque les versions de la rencontre concordent dans les deux textes, dont l'un d'eux est autobiographique – celui d'Ernaux –, le lecteur peut croire à leur authenticité même si le récit de Vilain est déclaré fictif (c'est un roman). La digression acquiert un fort potentiel interprétatif et véridique. Elle trouble, de manière extra et hypertextuelle, le sens de « Fragments... » : le mutisme du jeune homme n'aurait-il été qu'une comédie? Souhaitait-il délibérément devenir un homme-objet? Si ce destin était malicieusement orchestré par lui, alors qui était le jouet de

¹⁸ Peut-être l'avait-elle envisagé? Les derniers mots de « Fragments... » le laissent croire. Typique de l'écriture ernausienne, la clôture de « Fragments... », écrite sous le mode du discours métatextuel pour justifier ou défendre son écriture, se distingue du reste du texte par un espace blanc plus prononcé, ce qui crée un effet de distanciation : « Écrire et faire l'amour. Je sens un lien essentiel entre les deux. Je ne peux l'expliquer, seulement retranscrire des moments où celui-ci m'apparaît comme une évidence. » (10^e frag.) Cette clause suggère que l'écriture peut donner une forme à l'amour et réciproquement, mais surtout que l'écriture vise à transformer le singulier en général. « Fragments... » transcende l'histoire (ou l'anecdote) biographique et amoureuse d'Annie Ernaux et de Philippe Vilain. Celui-ci ne semble pas prêter une grande importance à ce procédé habituel chez Ernaux.

qui? Ces interrogations peuvent considérablement modifier l'interprétation du texte d'Ernaux. Après la lecture de *L'étreinte*, le lecteur qui aurait lu son intertexte pourrait en conclure ceci : Ernaux s'est fait berner, elle a été *l'objet* d'une manipulation dont elle n'a su déceler les rouages. En usant de subterfuges, *L'étreinte* dresse à son tour un portrait peu flatteur de l'un des protagonistes, cette fois de l'amante. Au-delà de cette volonté d'orienter l'explication du texte, il y a encore bien pire selon nous. Par sa force allusive, cette digression nuit à l'authenticité du pacte autobiographique d'Ernaux, dont la réputation s'est construite sur la véracité et la vraisemblance de ses récits *vrais*. Vilain attend donc à la crédibilité de cette femme et à son projet littéraire tout entier¹⁹.

En somme, en cherchant à prouver l'existence de traces de fiction susceptibles de faire perdre le statut d'autobiographie à « Fragments... », Vilain s'impose en tant que lecteur-juge qui se croit garant de la vérité de ce récit. Il se fait l'inquisiteur d'Ernaux. De la sorte, il prétend pouvoir déterminer (ou ajuster) le « degré d'exactitude du récit » (Lejeune, 1996, p. 37). Vilain s'attaque en fait à ce que Philippe Lejeune appelle la *référentialité* du texte autobiographique :

[...] la biographie et l'autobiographie sont des textes *référentiels* : [...] ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*. Leur but n'est pas la simple ressemblance, mais la ressemblance au vrai. (*Ibid.*, p. 36)

Selon Lejeune, l'épreuve de *vérification* ne pose habituellement pas de « difficultés pratiques » (p. 36), puisque l'intérêt du récit d'un autobiographe réside dans le fait qu'il raconte « ce qu'il est le seul à pouvoir nous dire » (p. 37). Or, Vilain, en prenant la parole (en tant que romancier ou essayiste) et en apportant d'autres informations sur la réalité extérieure au texte, trouble cette épreuve : il affirme qu'Ernaux n'est pas la seule à pouvoir raconter leur histoire et que l'histoire qu'elle raconte ne ressemble pas au vrai. À propos de *L'occupation* (2002), Vilain ose frapper encore plus fort en relevant les incohérences, les déformations et

¹⁹ Philippe Vilain avoue avoir inconsciemment attaqué Annie Ernaux, mais seulement, semble-t-il, sur le plan personnel. Pour se défendre, il fait son *mea culpa* : « [...] je sentais qu'Annie Ernaux conservait toujours le pouvoir d'écrire sur moi, je n'avais pas vraiment ressenti, en écrivant *L'étreinte*, c'est vrai, le sentiment d'attenter à sa vie privée. » (2005a, p. 57)

les failles de ce récit. Dans ce livré, Ernaux raconte sa jalousie éprouvée envers « l'autre femme », la nouvelle compagne de son ex-amant W. La narratrice entame l'histoire de cet épisode comme suit : « C'est pourtant moi qui avais quitté W. quelques mois auparavant, après une relation de six ans. » (*Ibid.*, p. 13) Cette citation est constitutive du *pacte de référentialité* auquel Vilain proteste par une formule lapidaire où il accuse Ernaux de « ment[ir] avec beaucoup d'intelligence » (2005a, p. 72) :

[...] peut-on en vouloir à une personne de sortir avec celui ou celle que l'on a quitté? Enfin, je ne m'explique toujours pas à quel titre, déjà victime de la rupture, je devais, pardon, W. devait subir, en plus de la peine occasionnée par la rupture, cette délation. À moins, bien entendu, que la rupture ne se soit pas exactement déroulée comme l'auteur de *L'occupation* la décrit, à moins que la *quitteuse* ne fût en réalité la *quittée*. (*Ibid.*, p. 71)

Nul doute, Vilain essaie de mettre en échec la correspondance entre les épisodes présentés comme vrais par Ernaux et la vie *réelle* de celle-ci pour faire paraître fausse la *vérité littéraire* qu'énonce *L'occupation*²⁰. En fait, Vilain cherche à imposer au lecteur sa vision – normative – de la *vérité biographique* au détriment d'une *vérité littéraire*. En conformité avec la dynamique de pouvoir décrite par Nancy Huston (1990) au sein des couples d'écrivains, Philippe Vilain, par le biais de ses publications, s'attaque à l'autorité qu'a obtenue Ernaux au cours des années dans la définition de son oeuvre²¹. Tel que Barbara Havercroft (2007) se le demande à propos de *Défense de Narcisse*, mais dont le questionnement est tout aussi valable pour *L'étreinte* : « tenter de programmer ainsi la lecture [...] n'est-ce pas là un geste assez phallique qui témoigne du désir de contrôle et de pouvoir ? » (p. 174, note no 16) Il apparaît évident que Philippe Vilain s'ingénie à affirmer *toute l'étendue de son pouvoir* sur Annie Ernaux, la femme réelle, de lettres et de papier.

²⁰ Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune écrit « [qu']en face d'un récit d'aspect autobiographique, le lecteur a souvent tendance à se prendre pour un limier, c'est-à-dire à chercher les ruptures du contrat (quel que soit le contrat). » (1996, p. 26)

²¹ Ernaux participe activement à définir son écriture, ce qui contraint la glose de la critique, selon Isabelle Charpentier. Outre ses commentaires inscrits dans ses textes, Ernaux multiplie les déclarations accompagnant la publication de ses ouvrages. Pour Charpentier (1994), il s'agit d'une manière pour l'auteure d'orienter sa réception et de produire ses propres critères de légitimation dans le champ littéraire (p. 74).

2.3 L'occupation : une écriture quasi scientifique de l'hétéronomie et des mœurs conjugales

Les textes d'Annie Ernaux s'appliquent à produire un *effet de vérité*, à trouver un ordre dans l'écriture qui ressemblerait à la réalité vécue par l'auteure. Lors d'une table ronde sur l'autofiction, tout en refusant l'appartenance à ce genre puisque sa démarche n'en est pas une d'invention, quand on lui demande qui parle dans *Passion simple* (1991), Ernaux répond « c'est moi et ce n'est pas moi » (Doubrovski, 1993, p. 230). L'auteure est consciente que son *je* se conçoit dans une série de positions mouvantes et d'identités provisoires, qu'il se situe dans une ligne de faille, voire de fiction, au sens étymologique du mot – « un lieu de mensonge et de ruse » (Brossard, 1998, p. 89). Observatrice d'elle-même, Ernaux a bel et bien été le *je* qu'elle énonce, mais au moment de prendre la plume elle en est un autre transformé par cette expérience vécue, prête à être racontée, assumée. Dans *L'occupation* (2002), la narratrice dit d'ailleurs : « Écrire a été une façon de sauver ce qui n'est déjà plus ma réalité. » (p. 73) Cette confusion dans les états identitaires du sujet (le *je* à l'état passé et le *je* au moment de l'écriture) peut expliquer que « le vrai et le réel ne sont pas toujours discernables » chez cette auteure (Jacques Lecarme, 1997, p. 287). De même, *L'occupation*²², qui explicite cette problématique du *je* autobiographique par le thème de la jalousie, ce « théâtre de l'imagination » (*Oc*, p. 59) qui déforme la perception de la narratrice de la réalité, peut être lu comme une réponse à l'accusation de mensonge de Philippe Vilain.

Pourtant, cette réponse n'est pas strictement une contre-attaque : la narratrice ne s'efforce pas d'attaquer explicitement son ancien amant, elle ne se montre pas non plus sous son meilleur jour. Bien au contraire, elle avoue des comportements honteux. *L'occupation* met en lumière la violence presque scabreuse de la jalousie qui amène la narratrice à transgresser son code de conduite habituel. Quelques mois après avoir rompu avec son amant W., elle apprend de celui-ci qu'il est amoureux d'une autre femme chez laquelle il emménage. Pour enfoncer le clou, il refuse de lui révéler son nom. Dès lors, la narratrice devient obsédée, possédée, *occupée* par l'image mentale et imaginaire de cette nouvelle amante. Désireuse d'abord de connaître le nom tu, elle entame son enquête puis cherche tous les détails (âge, profession,

²² Les références à *L'occupation* seront désormais placées entre parenthèses et désignées par le sigle *Oc*, suivi du folio.

adresse, lieu de travail, tenue vestimentaire, etc.) qui lui permettront « d'extraire de la masse indifférenciée de toutes les femmes un type physique et social » (*Oc*, p. 15). Le livre raconte cet épisode pendant lequel Ernaux a été « le squat » (*Oc*, p. 21) d'une femme qu'elle n'avait d'ailleurs jamais vue, mais aussi il lève le voile sur ce qui lui apparaissait indicible au moment de la jalousie, mais qui ne l'est plus au moment de l'écriture, ses tentatives infructueuses pour « ravoir » (*Oc*, p. 25) son ex-amant : « La seule chose vraie, *et je ne la dirais jamais*, c'était : "Je veux baiser avec toi et te faire oublier l'autre femme." Tout le reste était, au sens strict, de la fiction. » (*Oc*, p. 58, c'est nous qui soulignons) Même si la relation à l'autre femme est bien plus importante et détaillée que le rapport de dépendance à l'amant quitté, nous nous en tiendrons seulement à ce dernier, qui est étroitement lié à notre problématique²³. En effet, il est digne d'intérêt de constater qu'après la rupture du couple le système patriarcal relatif à l'amour continue à subordonner la narratrice.

2.3.1 *Dépendance cachée : quand le désir individualisé nécessite l'autre à sa réalisation*

La perte de l'homme semble agir tel un révélateur de la dépendance affective de la femme à son égard, comme si cet état lui était auparavant imperceptible. *L'occupation* est sans doute le texte d'Ernaux où le thème de « l'évidement de soi » (*Oc*, p. 52) et du manque identitaire est le mieux exploité. Comme le soutient Chaumier (1999), après une rupture, l'impression du reniement du passé commun entraîne souvent la négation du *moi* (p. 47). En effet, en quittant W., en le perdant, la narratrice réalise s'être arraché un morceau d'elle-même. L'effet de désubjection prend alors forme dans la jalousie qui révèle la précarité du sujet féminin, nouvellement dépourvu de sa valeur d'*être aimé* :

Ce n'était pas l'autre femme, finalement, que je voyais à ma place, c'était surtout moi, telle que je ne serais plus jamais, amoureuse et sûre de son amour à lui (*Oc*, p. 25).

Son besoin d'être aimée et d'être regardée en tant que telle est patent. En prévision d'un éventuel rendez-vous avec son ex-amant, encline au souci de plaire, elle s'achète des vêtements. Elle réinvente de la sorte le regard que W. serait susceptible de poser sur elle, ce

²³ Puisque la jalousie est liée au désir de savoir et au non-savoir (le savoir caché de l'autre), il serait intéressant d'analyser *L'occupation* selon les degrés de connaissance et d'ignorance des personnages, dans la perspective de la révélation des secrets de Cees L. Kruithof (1979).

qui la confirme dans sa pérennité : « Son regard imaginaire me rendait à moi-même » (*Oc*, p. 21). Aussi, dans sa recherche du nom de l'autre femme, la narratrice justifie son refus de se rendre à son domicile : « je redoutais d'être aperçue de lui ou des deux ensemble, révélant ainsi toute ma *déréliction* de femme qui n'est plus aimée, exhibant mon désir de l'être encore. » (p. 47) Le sentiment d'incomplétude éprouvé par la narratrice, doublé de celui de l'abandon, un état fort présent dans le texte, peut étonner, car c'est elle qui a initié la rupture. La narratrice relève d'ailleurs la contradiction : « C'est pourtant moi qui avais quitté W. » (*Oc*, p. 13). Toutefois, elle ajoute avoir quitté cet homme « autant par lassitude que par incapacité à échanger [s]a liberté, regagnée après dix-huit ans de mariage, pour une vie commune [que W.] désirait ardemment depuis le début. » (*Oc*, p. 13) Qu'a donc réellement quitté cette femme ? Davantage, semble-t-il, une manière conventionnelle de vivre en couple que la garantie de l'amour comme définition de soi offerte par un homme. Bref, la narratrice demeure accrochée moins à un homme particulier qu'au besoin systémique d'être aimé.

Par contre, malgré cette dépendance à l'amour, la narratrice parvient à rompre avec le modèle romantique normatif de la conjugalité, bien que ce ne soit pas sans heurts. Michel Bozon (2005), à partir d'autobiographies d'écrivaines françaises actuelles traitant de la passion amoureuse, a établi trois modalités de la sexualité, dont une est associée à la représentation du désir chez Ernaux : le « désir hétéronome » ou la « sexualité-désir » (p. 14-16). Pour le sociologue, la sexualité-désir,

c'est le surgissement régulier du désir, alimenté par la conquête d'un objet désiré (d'objets désirés), qui confirme le sujet dans son existence et sa continuité. L'attitude à l'égard de la sexualité est ici radicalement non conjugale (p. 15).

Le désir hétéronome est individuel, voire égoïste, et autonome dans le choix du partenaire, mais aucunement indépendant. Si l'hétéronomie en vient à caractériser ce désir, c'est qu'il consiste principalement « en un désir d'être désirée par un homme » (Bozon, p. 16). Cette contradiction est présente dans *L'occupation* où le désir hétéronome de la narratrice est posé dès l'incipit : « Mon premier geste en m'éveillant était de saisir son sexe dressé par le sommeil et de rester ainsi, comme agrippée à une branche. Je pensais, "tant que je tiens cela, je ne suis pas perdue dans le monde". » (*Oc*, p. 11) *A priori*, à cause du pronom indéfini « cela » qui désigne le sexe de l'homme, la dépendance apparaît purement libidinale, elle

semble pouvoir s'articuler autour de n'importe quel sexe d'homme. L'image forte de la branche et le participe passé « agrippée » suivi de la préposition *à*, qui reproduit sa forme verbale pronominale – on doit s'agripper *à* quelque chose, *à* quelqu'un –, confirment la vigueur du besoin relatif à l'organe mâle. Le sexe en érection peut être vu comme un « point de repère » ou une « origine de la définition » nécessaire au processus de différenciation, selon la théorie de la « dif-férence » de Colette Guillaumin (1992, p. 96-97). Il permet à la protagoniste de se situer « dans le monde » par rapport à cette boussole virile en tant que femme désirée, ce qui rappelle aussi une idée de Simone de Beauvoir (1949) selon laquelle l'homme, par son amour, donnerait à la femme « à la fois la possession d'elle-même et celle de l'univers qui se résume en lui » (t. 2, p. 544). Cependant, après avoir cité cet extrait de son journal, la narratrice, au moment de l'énonciation, ajoute cette précision : « Si je réfléchis aujourd'hui à ce que cette phrase signifiait, il me semble que je voulais dire qu'il n'y avait rien d'autre à souhaiter que cela, avoir la main refermée sur le sexe de *cet homme*. » (*Oc*, p. 11-12, c'est nous qui soulignons) La narratrice insiste sur *à qui* le sexe masculin appartenait. Le rapport de dépendance qui était latent est maintenant avoué. Cette intervention de l'auteure éclaire la quête sous-jacente au récit : après la rupture, même si l'urgence régulière du désir ne se dissipe pas, afin de respecter son refus de la conjugalité – la principale cause de la séparation –, la narratrice doit s'affranchir de la personne de W. et satisfaire autrement sa sexualité-désir²⁴. Nous constatons donc que la relation de dépendance n'est pas uniquement tributaire de l'existence du couple traditionnel : le mode individualisé de la sexualité-désir ne délivre pas du déséquilibre amoureux où l'homme offre et confirme l'identité de sa partenaire.

2.3.2 Technique de distanciation : encadrer l'émotion pour laisser place au lecteur

Le décalage créé entre le sujet féminin au moment de la diégèse et celui qui est créé au moment de l'écriture met en perspective la trajectoire émancipatrice de la narratrice. La chronologie des événements participe aussi à la révélation de ce processus graduel du deuil amoureux. Si on compare l'incipit avec l'excipit, cette libération apparaît encore plus

²⁴ La narratrice se tourne une fois vers un autre homme. Telle une adolescente, elle fait l'amour avec un amant d'un soir sur le lit des parents de celui-ci (*Oc*, p. 61). Cette aventure sexuelle s'inscrit dans son processus d'émancipation graduelle.

évidente. En conclusion de son livre, Ernaux raconte son dernier voyage à Venise. Elle y est retournée pour revoir « tous les lieux où [elle est] passée avec W. » (*Oc*, p. 75) avant l'épisode de la jalousie. Ceux-ci revêtent maintenant un aspect totalement différent : « Il n'y a plus de fleurs sur la terrasse », « dans l'annexe de l'hôtel La Calcina, les volets sont clos », « le rideau du café Cucciolo est baissé et l'enseigne a disparu », « la Douane de Mer [est] inaccessible », « l'eau déborde et stagne en flaques sur le quai », les façades « sont recouvertes de bâches », le « Mulino Stucky [est] désaffecté » (*Oc*, p. 75-76). Ces lieux inaccessibles, fermés, désuets, dévalués et mornes suggèrent la perte définitive d'un amour et la résolution de ce deuil. Le contraste entre le caractère romantique de ces lieux italiens, où elle a vécu des moments forts de sa passion avant la rupture et la jalousie, et les champs lexicaux de la mort, de la fermeture ou de la ruine montre de manière métaphorique le chemin parcouru de l'état passionnel à la résolution du conflit intérieur : l'état d'hétéronomie est définitivement derrière elle. L'incipit et l'excipit – même si celui-ci le fait de façon plus allusive – évoquent de vives émotions par rapport à l'amour.

L'écriture objective d'Ernaux n'empêche pas d'inclure l'émotion, mais elle est toujours encadrée et contenue par « la construction textuelle d'une distance », rappelle Lyn Thomas (2005, p. 161). La forme de *L'occupation* correspond à une certaine définition de l'écriture de la jalousie telle que Philippe Chardin (1990) la conçoit : écrire la jalousie est bien souvent, en littérature, le moyen de se soumettre à une autocritique nécessaire pour s'en défaire (p. 28). Toutefois, contrairement à la « littérature rose » où la jalousie est un topos fréquent, *L'occupation* n'est pas seulement une écriture anecdotique et strictement personnelle de la jalousie. Les réflexions d'Ernaux à ce propos dépassent son cas personnel et évoquent à certains moments l'écriture objective et scientifique. Après une page d'introduction qui situe la protagoniste dans sa dépendance affective et lie les thèmes de l'écriture et de la sexualité, près de dix séquences décrivent les étapes douloureuses de la rupture. Une à une, ces séquences introduisent un aspect de la jalousie et se concluent par une intervention générale de l'auteure, souvent une réflexion sur sa manière de vivre (Thomas, 2005, p. 63), par exemple celle-ci, mise entre crochets dans le texte pour souligner la vérité du propos :

[J'ai tout attendu du plaisir sexuel, en plus de lui-même. L'amour, la fusion, l'infini, le désir d'écrire. Ce qu'il me semble avoir obtenu de mieux jusqu'ici, c'est la lucidité, une espèce de vision subitement simple et désentimentalisée du monde.] (*Oc*, p. 62)

Cette structure qui alterne la diégèse et le métadiscours permet à Ernaux d'adopter un point de vue critique par rapport à l'influence du modèle de l'amour fusionnel sur elle. Elle constate que ce modèle d'amour est, bien sûr, intimement relié aux contraintes de la conjugalité (la création des habitudes, l'isolement social, la cohabitation, etc.) :

Ce n'étaient pas les gestes érotiques qui allaient le souder à elle (cela se pratique continuellement et sans suite sur la plage, un coin de bureau, dans les chambres louées à l'heure), mais la baguette de pain qu'il lui rapportait pour le midi, les sous-vêtements mélangés dans le panier à linge sale, le journal télévisé qu'ils regardaient le soir en mangeant des spaghettis à la bolognaise. Hors de ma vue, un processus de domestication, lent et sûr, avait commencé de l'enserrer. (*Oc*, p. 66)

Ce n'est pas tant la passion qui crée la fusion, mais la mise en place de rituels amoureux (les dessins avec le sang et le sperme dans « Fragments... » en sont un exemple) et donc de la conjugalité. Or, cette nuance dans la compréhension des émotions n'est rendue possible que par la distanciation opérée dans l'écriture.

La part réflexive des livres d'Ernaux leur confère une dimension sociale, qui dépasse l'anecdotique. Selon cette auteure, la mention générique d'autobiographie est réductrice et insuffisante au classement de certains de ces livres. Dans *L'écriture comme un couteau* (2003), elle affirme concevoir *L'occupation* (2002) et *Passion simple* (1991) comme « des analyses sur le mode impersonnel de passions personnelles » (p. 21) et des « explorations » (p. 22) dans lesquels il s'agit de « perdre [le moi] dans une réalité plus vaste, une culture, une condition, une douleur, etc. » (p. 22) *L'occupation*, même s'il traite du thème de la jalousie, se distingue de la « littérature rose », car Ernaux parvient à documenter une situation qui est propre à d'autres femmes, à rendre visibles les rouages du système de l'amour. L'auteure s'en défend d'ailleurs elle-même. À propos de *L'occupation*, elle dit :

[...] l'écriture est politique dans la mesure où il s'agit de la recherche et du dévoilement rigoureux de ce qui est apparu à l'expérience réelle d'une femme et, par là, le regard des hommes sur les femmes, des femmes sur elles-mêmes, est susceptible de changer. Il y a un aspect fondamental, qui a à voir énormément avec la politique, qui rend l'écriture plus ou moins « agissante », c'est la valeur collective du « je » autobiographique et des choses racontées. (*L'écriture comme un couteau*, 2003, p. 79-80)

Ainsi, le sujet féminin de *L'occupation* n'est pas limité à son référent initial, mais est conçu de manière à permettre à d'autres femmes de s'y reconnaître. Sa dépendance n'est pas seulement un problème privé, elle est modelée par les conventions patriarcales. Comme elle

l'affirme dans le texte, « ce n'est plus [s]on désir, [s]a jalousie, qui sont dans ces pages, c'est du désir, de la jalousie » (*Oc*, p. 48). Née avec le droit de la propriété, selon Philippe Chardin (1990), la jalousie serait d'ailleurs « davantage un sentiment social qu'une folie individuelle » (p. 27). Bref, le véritable adversaire contre lequel se pose *L'occupation* est le caractère patriarcal des « évidences invisibles » de l'amour; ce n'est pas Vilain ni les autres détracteurs d'Ernaux de la critique littéraire. Consciente néanmoins d'être lue dans la perspective d'un conflit externe sur la véracité et la valeur littéraire, Annie Ernaux amorce son récit avec anxiété : « J'ai toujours voulu écrire comme si je devais être absente à la parution du texte. Écrire comme si je devais mourir, qu'il n'y ait plus de juges. » (*Oc*, p. 11) L'idée de « juges » peut désigner la critique littéraire, mais aussi évoquer la peur du jugement propre à toute révélation intime. En exposant sa dépendance affective sans honte, Ernaux fait preuve de courage et de solidarité féministe avec celles qui pourraient bénéficier du partage de son expérience et de son analyse fine de celle-ci.

L'écriture autobiographique d'Annie Ernaux n'est donc pas narcissique, mais au contraire politique, car *agissante*. D'une œuvre à l'autre ou dans un même texte, en révélant les multiples renégociations identitaires qui se jouent au courant des expériences, l'écriture agit autant sur l'auteure que sur ses lectrices. Toutefois, dans les deux ouvrages étudiés, de façon détournée, elle agit également sur Philippe Vilain qui s'y considère attaqué, alors qu'il s'agit bien davantage d'une mise au jour de mécanismes patriarcaux. Les réponses de Vilain, par l'intermédiaire du roman, de l'essai ou de la critique, tendent des embûches à Ernaux en sapant sa crédibilité dans le champ littéraire. Comme l'explique Jacques Dubois, certains critiques littéraires ne se contentent pas de donner une appréciation objective des textes, mais dévaluent « les catégories déjà socialement dominées, comme les femmes » (1986, p. 133-134), ce qui s'ajoute aux autres limitations que connaissent les femmes en société. Comme nous l'avons vu avec Huston, il peut s'avérer difficile sur le plan social d'être à la fois écrivaine et en relation de couple avec un homme. Pour les femmes, la socialisation amoureuse rend ardu de vivre des liaisons qui ne soient pas leur seule source de définition et qui soient pleinement égalitaires. C'est pourquoi, dans les textes « Fragments autour de Philippe V. » et *L'occupation*, la lutte contre les processus institutionnels de pouvoir est bien davantage interne qu'externe. L'écriture révèle presque scientifiquement les mécanismes de

domination à l'œuvre dans le privé, qui s'insèrent insidieusement dans la perception que certaines femmes ont d'elles-mêmes. Nous avons montré que le modèle dominant de l'amour n'est pas une zone d'exception hors de cette domination, mais qu'il y participe. Ces deux textes exposent les deux états que nous avons identifiés dans la trajectoire amoureuse : l'autonomie apparente du sujet féminin et l'hétéronomie. Dans « Fragments autour de Philippe V. » et surtout dans *L'occupation*, la prise de conscience de ces états laisse présager le désir d'atteindre un troisième état, c'est-à-dire un plein affranchissement et un rapport amoureux non hiérarchique.

CHAPITRE III

L'USAGE DE LA PHOTO : RÉVÉLER UN MODÈLE AMOUREUX EN DEHORS DE L'IMAGE

Selon Annie Ernaux, *L'usage de la photo* (2005) représente une charnière dans sa production livresque au même titre que *La Place* (1984), qui après trois romans a opéré une rupture sur le plan de la forme, ou de *Passion simple* (1991), qui s'est distingué des autres livres par sa thématique (Ferniot et Delaroche, 2008, p. 88). L'entreprise d'écriture de *L'usage de la photo* diffère de ses autres textes : le livre est écrit à quatre mains et des photographies embrayent le processus créateur. Pour la première fois, l'écrivaine partage son espace d'écriture avec un amant, Marc Marie, et bien qu'elle ait souvent *interrogé* des photographies au cours de ses récits – pensons à la photo d'elle en communiant et à la photo de Biarritz dans *La Honte* (1997a) –, les photos commentées sont ici intégrées au texte. Cependant, au-delà de ces critères formels, selon nous, la rupture se ressent également dans la *saisie* de l'identité par l'expérience photographique et textuelle.

Selon Véronique Montémont (2007), le genre autobiographique fait actuellement l'objet « d'un élargissement », dont l'une des manifestations serait la présence d'images aux côtés de textes autobiographiques (p. 55). Mais cette coprésence des médiums suffit-elle pour donner à l'image le statut autobiographique, demande Montémont? En fait, puisqu'arrachée au réel d'où elle provient, la photo, pour obtenir un sens autobiographique, nécessite une relation étroite avec le texte, car celui-ci lui offre, selon Gilles Mora, le « rétablissement de ce contexte » (in Méaux et Vray, 2004, p. 111), c'est-à-dire sa référentialité. Le *photobiographe* doit repérer, entre le texte et l'image, des « liens de solidarité » qui donneront à l'image l'« émanation d'un discours de soi » (Montémont, 2005, p. 100). Malgré l'absence des corps et des visages, en ne montrant que des vêtements, des objets, des pièces « déshabitées » (Delvaux, 2006, p. 144), les photographies de *L'usage de la photo* acquièrent une vérité autobiographique et révélatrice, voire épiphanique, en ce qui concerne l'identité. Les narrateurs observent, en dehors d'eux-mêmes, l'image qu'ils projettent en société. Ils se

soumettent à une épreuve de vérification de leur identité. À cet égard, Nora Cotille-Foley (2008) situe ce livre hybride à l'intersection de l'autoportrait, de la photobiographie et du texte documentaire, dans la mesure où la valeur indicielle et quasi expérimentale de la recherche des sujets dépasse leur singularité pour en dégager des révélations sociales (2008, p. 445). Nous porterons une attention particulière sur ces révélations, dont plusieurs témoignent d'une prise de conscience des sujets relative aux schèmes préconstruits de l'amour (les comportements à adopter, les rôles à tenir, les habitudes à créer dans le couple).

*L'usage de la photo*¹ raconte des épreuves vécues au cours de la mise en couple des amants A. (Annie Ernaux) et M. (Marc Marie). Ce livre s'inscrit en continuité avec « Fragments autour de Philippe V.² » (1996) et *L'occupation* (2002). Dans les trois textes, Ernaux examine les différentes facettes de la construction du sujet féminin en couple avec un homme. Dans leurs allers-retours entre la reconduction et la transgression des normes amoureuses, les narratrices exécutent une trajectoire similaire : elles oscillent entre leur liberté acquise par le célibat et leur besoin de passion romantique et sexuelle comme réponse à leur désir. Toutefois, dans *L'usage de la photo*, la démarche artistique suivie permet à l'énonciatrice de remettre en question sa position dans le couple et d'entreprendre plus efficacement une tentative de dépassement du modèle traditionnel et dominant de l'amour sans contrecarrer le « luxe » de la passion³. Nous pouvons donc voir principalement dans ce texte le troisième stade dans la formation du couple, c'est-à-dire le dépassement du modèle traditionnel par l'amoureuse. Néanmoins, ce dépassement est davantage donné à penser, à imaginer que pleinement réalisé. Les deux premiers états amoureux sont toujours présents, bien qu'ils soient davantage l'objet d'une distance critique de la part du sujet féminin.

¹ Les références à *L'usage de la photo* seront placées entre parenthèses et désignées par le sigle UP, suivi du folio.

² Les références à « Fragments autour de Philippe V. » seront placées entre parenthèses et désignées par le sigle Frag, suivi du numéro correspondant à l'ordre d'apparition des fragments. Lorsque nous mentionnerons ce texte dans le corps de notre analyse, nous l'abrègerons en ceci : « Fragments... ».

³ En conclusion de *Passion simple* (1991), Ernaux écrit estimer la passion comme un luxe (p. 77).

3.1 Lorsque les histoires de couple se ressemblent : le pouvoir d'orchestration du sujet féminin et la réductibilité des amants

« Fragments autour de Philippe V. », *L'occupation* et *L'usage de la photo* partagent plusieurs similitudes en ce qui concerne les dynamiques amoureuses (Ernaux-Vilain et Ernaux-Marie) qu'ils mettent en scène. D'une histoire d'amour à l'autre, l'entrée dans le couple et certains rituels amoureux sont les mêmes, ce qui nous conduit, selon Elizabeth Richardson Viti (2006), à constater l'uniformité des amants (p. 85), mais aussi, selon nous, à affirmer le pouvoir de l'écrivaine d'orchestrer ses relations amoureuses. Dans les histoires de couple représentées, l'homme adresse d'abord une lettre à la narratrice, envoi après lequel ils se donnent rendez-vous. Au cours de cette première rencontre, celle-ci engage officiellement la relation : dans « Fragments... », elle entame les préliminaires sexuels; dans *L'usage de la photo*, elle déclare à son prétendant – avec naturel, comme par habitude – qu'elle aurait aimé « [l']emmener à Venise » (p. 16), mais son cancer du sein l'en empêche. Le message masqué de cette invitation manquée ne rate pas sa cible. M. décrypte l'intention de A., bien qu'il ne l'admette que beaucoup plus tard dans le récit :

« J'aimerais vous emmener à Venise. » Venant d'elle et exprimée avec autant de naturel, la phrase m'avait touché. J'imaginai à ce moment-là qu'au fil du voyage effectué en commun il était inévitable que nous tentions de nous séduire une fois sur place. (*UP*, p. 86)

Les avances à demi voilées d'A. agissent telle une approbation de l'entreprise de séduction en cours. Elles produisent d'ailleurs un résultat : les amants terminent la soirée chez A. où ils font l'amour. Plus tard, lorsque la fréquence des traitements de chimiothérapie diminue, le couple voyage en amoureux à Venise (dans *L'occupation*, la narratrice évoque également un tel voyage avec son amant). Aussi, la narratrice compare les photographies de ses vêtements souillées à une coutume matrimoniale des Tziganes du Kosovo où les mariés doivent « exposer le drap des noces sur lequel ils ont tenté de dessiner des motifs avec le sang et le sperme. » (*UP*, p. 74) Cette pratique rappelle le rituel sexuel auquel se livrent les amants dans « Fragments... » : après l'amour, ceux-ci mélangent leurs fluides corporels – le sperme et le sang des menstruations – sur une feuille de papier, puis ils essaient de trouver un sens aux formes apparues (6^e et 7^e frag.). Une dernière correspondance entre ces histoires de couple représentées peut renforcer le caractère interchangeable des hommes : les récits de *L'occupation* et de *L'usage de la photo* s'ouvrent sur le sexe en érection des amants, ceux

respectivement de W. et de M.⁴. Ernaux utilise les techniques traditionnelles employées dans l'objectivation du corps des femmes, souligne Richardson Viti, c'est-à-dire le morcellement du corps : l'organe mâle est fragmenté en un phallus et son érection met en évidence son utilité en tant qu'objet de plaisir (p. 84). Qui plus est, dans *L'usage de la photo*, la narratrice considère la photo du sexe de M. comme « le pendant du tableau de Courbet, *L'origine du monde* » (p. 15), comme si elle souhaitait réduire la représentation du sexe à son plus simple degré de signification. Tel que chez Courbet, ce n'est pas tant l'impudeur que la trivialité du sexe qui importe⁵.

Ainsi, les rituels amoureux communs d'une histoire à l'autre et l'objectivation du corps des hommes corroborent l'organisation des dynamiques amoureuses en fonction des envies du sujet féminin, voire de ses lubies, et non en fonction des besoins de l'autre (l'homme). Cette affirmation va de pair avec le concept de la « sexualité-désir » qui caractérise, selon Michel Bozon (2005), certains récits d'Ernaux où le surgissement régulier de la libido nécessite la présence d'un objet désiré et convoité (p. 15). En reprenant l'idée de Richardson Viti, dans leur ressemblance, « Fragments autour de Philippe V. », *L'occupation* et *L'usage de la photo* soutiendraient-ils « the notion that all men are the same and that a man, any man will do » (p. 85)? Déjà, Philippe Vilain prédisait (ou appréhendait), au moyen de la fiction, cette uniformité des amants dans son roman *L'étreinte* (1997). La crainte du narrateur de n'être qu'un homme interchangeable dans une série constitue le principal moteur de sa jalousie. Il constate que son amante, l'écrivaine A. E. (les initiales d'Annie Ernaux), reproduit avec lui les mêmes gestes qu'elle décrivait dans un récit autobiographique, *Passion simple* (1991), où elle racontait l'histoire de sa dernière liaison amoureuse : « Ce qu'autrefois j'avais pris pour des attentions particulières n'était, en réalité, que la répétition d'autres actions commandées par des désirs anciens, le recommencement d'autres scènes antérieures à notre histoire », croit le

⁴ Dans *L'occupation*, un matin, la narratrice réveillée empoigne le sexe en érection de W. encore endormi (2002, p. 11). Dans *L'usage de la photo*, la narratrice photographie de profil le sexe en érection de M., où repose sur le gland une goutte de sperme (2005, p. 15).

⁵ *L'origine du monde*, tableau réaliste réalisé en 1866 dans un grand format – un gros plan sur le sexe d'une femme nue dont le cadrage lui coupe la tête –, avait provoqué un scandale chez les critiques de l'époque à cause notamment de la représentation *brute, non noble et dépourvue de récit* d'une scène du quotidien, sujet qui était conventionnellement réservé au petit format (Mavrikakis, 2005, f. 43).

narrateur (Vilain, p. 52). Nous pouvons voir la répétition des rites amoureux, qui donne l'impression de la réductibilité des hommes à n'importe quel autre homme, comme une façon pour Ernaux de retourner à son avantage, par l'écriture, l'impératif de la « durée » (un seul amour, pour toujours) intrinsèque, selon Serge Chaumier (1999, p. 37), au modèle traditionnel romantique. En fait, côte à côte, ces livres illustrent un mode amoureux contemporain : la « monogamie en série » (Löwy, 2006, p. 235), un mode marqué par la liberté de rompre et de choisir, peu de temps après la rupture, un autre partenaire⁶. Mais avant tout, les points communs de ces histoires amoureuses révèlent l'autorité qu'exerce le sujet féminin dans la création des habitudes de couple et témoignent de sa détermination à réaliser son état amoureux sans compromettre sa liberté d'agir.

Malgré les similitudes que présentent ces textes, *L'usage de la photo*, conformément à sa composition – une structure particulièrement visible –, demeure le plus clair exemple du pouvoir d'orchestration du sujet féminin de la relation intime. Le livre est écrit à quatre mains : les amants A. et M., chacun leur tour, décrivent et commentent une photographie (quatorze au total). Ces photographies en noir et blanc montrent les vêtements tombés au sol pendant l'acte amoureux et abandonnés durant la nuit. Aucun corps n'y apparaît. Classées par ordre chronologique, les images sont reproduites une à une sur les pages de gauche. On trouve, immédiatement à leur droite, les textes d'Ernaux et de Marie, écrits à la première personne; suivant cette disposition, les commentaires d'Ernaux précèdent donc toujours ceux de Marie. Tous les commentaires de A. et de M. sont séparés par un important espace blanc puis sont respectivement titrés, ce qui permet au lecteur de distinguer rapidement les voix des énonciateurs. De plus, Ernaux introduit le récit par une préface dans laquelle elle formule une déclaration d'intention et livre le mode d'emploi de lecture, ce qui est typique de son écriture depuis son adoption d'un *je* autobiographique (Thomas, 2005, p. 44). C'est aussi elle qui clôt le récit. Cette écriture-cadre, produite par la seule voix de l'écrivaine, dans un texte pourtant

⁶ Illana Löwy observe que ce phénomène est socialement moins bien accueilli chez une femme que chez un homme, surtout lorsque celle-ci est âgée (2006, p. 235). Adolescente, Annie Ernaux avait d'ailleurs assimilé cette intolérance : « Je ne croyais pas possible d'être couchée, à la manière des parents, dans un lit avec un homme qui n'est pas votre mari, seules les putains et les “femmes de mauvaise vie” le faisaient. » (*UP*, p. 130)

écrit à deux, souligne la volonté d'Ernaux d'inscrire ce projet dans une production littéraire jusqu'ici fort cohérente; mais aussi, elle semble conforter le pouvoir du statut d'écrivain. L'encadrement textuel et l'ordonnancement des textes rendent visible la dynamique « “she said, he said” » (Richardson Viti) que nous avons observée dans les échanges textuels croisés Ernaux-Vilain. Ainsi, la mise en forme de *L'usage de la photo* attribue à l'écrivaine le pouvoir du premier et du dernier mot.

Or, dans les faits, les amants ne respectent pas le tour de parole. Ils écrivent simultanément. Dans la préface, Ernaux explique cette règle : « nous sommes convenus que chacun écrirait de son côté, *en toute liberté* » (*UP*, p. 12, c'est nous qui soulignons). La forme du livre n'est donc pas fidèle à la réalité vécue au moment de l'écriture. Le texte reconstruit un ordre qui lui est propre. Ainsi, le rapport « “she said, he said” » a été mis en scène *a posteriori*, il a été *créé* au moment de mettre en livre les photographies et les textes. Quelle était alors l'interaction amoureuse initiale, celle d'avant la construction du livre? Était-ce le rapport conventionnel « “he said, she said” »? Le sujet féminin a-t-il opéré une inversion semblable à celle, par exemple, de « Fragments... », tel que nous l'avons montré dans le chapitre précédent? En fait, nous ne pouvons pas le savoir. La construction formelle couvre un manque, un creux ou un invisible auquel le lecteur n'a pas directement accès dans le livre. *L'usage de la photo* travaille l'entre-deux, celui de l'avant et de l'après, du passé et du futur, de la vie et de la mort. Les narrateurs écrivent dans ce circuit intermédiaire, entre, d'un côté, ce qu'ils ont été (des amants épris) et ont fait (l'amour) et, de l'autre, ce qu'ils sont et font *maintenant* (écrire sur les scènes révolues qu'ils ont jouées). Regarder les photographies et écrire sur celles-ci, ces photos où leurs corps sont absents, les met à distance de leur acte amoureux, de leurs vêtements – ces artifices d'eux-mêmes –; l'acte à la fois les plonge dans leur passé rapproché, et leur fait anticiper leur avenir. Cette distance, voire ce jeu, pourrait nous induire en erreur si nous n'y prêtions pas attention : la relation entre le texte et l'image superpose des strates de sens, de souvenirs, d'identités. Dès lors, il apparaît peu judicieux d'affirmer d'emblée l'objectivation de M. par le sujet féminin et le pouvoir de celle-ci sur ce dernier. M. possède sa propre voix, sa propre individualité. Son existence n'est pas celle d'un fantôme qui n'existe que dans le commentaire et la conscience de la narratrice (tel que Philippe V.). A. et M., qui ne cohabitent pas (*UP*, p. 85), possèdent chacun une *chambre à soi*

qui leur permet d'affirmer leur autonomie et leur désir en toute liberté. Nous devons donc dépasser le visible – l'apparence – en repérant les couches de sens dans les interstices formés entre le texte et l'image. Ce livre peut être lu comme un « test de Rorschach où les taches seraient remplacées par des pièces de vêtement et de lingerie. » (*UP*, p. 24) Nous devons nous prêter au jeu pour en comprendre les règles.

3.2 *Prégnance du modèle amoureux romantique*

Pour découvrir les failles qui se cachent sous les apparences (les préconstruits culturels, les normes, les codes, etc.), il faut en premier lieu identifier ce qui est apparent puis déterminer le rôle et la fonction de ces apparences. Dans *L'usage de la photo*, les amants sont amenés à déconstruire le modèle d'amour romantique dominant, mais ils n'y parviennent qu'après une progressive prise de conscience des codes amoureux que ce modèle recèle. Au cours de leur engagement l'un à l'autre, les sujets féminin et masculin répondent à des désirs et à des besoins alimentés par leur socialisation amoureuse. Leurs habitudes de couple se conforment en partie à certains contenus romantiques. Ces contenus participent à la confusion amour-couple, née de l'amour romantique. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, que l'amour puisse se vivre à l'intérieur d'une union de couple est une idée moderne. Bien que ce modèle ait permis, dans l'Histoire, de disjoindre et d'autonomiser les concepts d'amour et de reproduction (concepts qui étaient liés dans l'idéologie religieuse), en revanche, rappelle Chaumier, la notion d'amour a été plus que jamais annexée à celle du couple, d'où la confusion, encore réelle aujourd'hui, entre ces deux concepts (p. 53). Le rapport conjugal monogame, exclusif, qui s'inscrit dans la durée apparaît alors comme un incontournable de la vie amoureuse entre un homme et une femme.

3.2.1 *D'une pièce à l'autre : la progression de l'isolement social*

Dans le processus de la domestication, ce qui n'est d'abord qu'isolement social devient peu à peu *habitus* du couple, c'est-à-dire une manière propre aux conjoints de vivre leur histoire en se créant des habitudes – tributaires à eux deux, *ensemble* – qui perpétuent leur formation de couple. La réclusion favorise ainsi l'établissement d'une relation affective stable, car routinière. Chaumier nomme ce stade « l'état de conjugalité » (1999, p. 64). Dans *L'usage de la photo*, nous retrouvons cette progression de la mise en couple qui caractérise le

« *pattern* d'interaction » (Kruithof, 1979) intrinsèque au modèle actualisé de l'amour romantique. La création de la « cellule couple » (Chaumier, p. 125) entraîne A. et M. à adopter des habitudes communes, ce qui confirme l'instauration du couple dans un processus de domestication. Les narrateurs se créent « une suite d'instantanés parfaits » (*UP*, p. 75) vécus au quotidien, par exemple : « l'apéro à la petite table du salon, la préparation du dîner, la mise en place de la nappe, de la vaisselle, des bougeoirs, le choix du vin » (p. 75.); des instantanés marqués « de petites bulles au sein desquelles le tragique des événements de [leurs] vies respectives serait à la fois banalisé et interdit de séjour. » (p. 75). Un temps journalier circonscrit leur état amoureux. Au contraire de « Fragments autour de Philippe V. », *L'usage de la photo* ne se limite pas à la première rencontre ou à la première bulle. Le récit prend en filature le couple à travers son inscription dans la durée.

Pendant les premiers mois de leur relation intime, A. et M. se créent une habitude bien propre à eux. Ils prennent en photo, « dans la posture de leur chute » (*UP*, p. 10), leurs vêtements, leurs sous-vêtements et leurs chaussures tombés au sol, au gré de leurs gestes amoureux. Un délai sépare la prise de photo de leur découverte. « Celle-ci s'effectuait selon un rituel » (p. 11), écrit A., sous la forme d'une liste à la manière d'une règle de jeu :

interdiction à celui qui allait chercher les photos d'ouvrir la pochette
s'installer l'un à côté de l'autre dans le canapé,
devant un verre, avec un disque de fond
sortir une à une les photos et les regarder ensemble (p. 11)

L'idée d'écrire à partir de ces photographies surgit plus tard, après qu'une quarantaine de clichés aient été pris. Cette période de la prise des photos sans écriture correspond à celle de l'isolement social. Pour leur premier rendez-vous, A. et M. se rencontrent dans un restaurant. Ils prolongent la soirée « dans un bar de nuit » après quoi ils prennent « ensemble le RER » pour terminer la nuit chez A., à Cergy (*UP*, p. 17). Le processus d'isolement social est amorcé : le couple se déplace de lieux ouverts sur le monde vers un lieu fermé – le RER peut être vu comme le couloir de transition du public au privé. Le *retrait physique* des amants, qui facilite selon Cees L. Kruithof (1979) le *repli égocentrique* (la cellule couple) nécessaire au succès de l'isolement social, est ici accompli. Dès leur arrivée chez la narratrice, les murs du domaine privé rendent propices la proximité des corps et l'exécution du désir. Les amants consomment leur premier rapport sexuel : « J'ai vu pour la première fois le sexe de M. dans la

nuits du 22 au 23 janvier, chez moi, *dans le couloir d'entrée*, au bas de l'escalier *qui mène aux chambres*.⁷ » (UP, p. 16, c'est nous qui soulignons) Le couloir comme lieu de transition est ici repris. Les amants se dénudent dans ce lieu qui sépare le monde extérieur et l'alcôve conjugale (la chambre). L'alcôve conjugale, où un « lit clos » réservé exclusivement à un ou deux propriétaires domine l'espace, est apparue à l'époque moderne. En son sein, les amoureux atteignaient la plus nette séparation d'avec leur communauté, ils y solidifiaient la cellule couple (Chaumier, p. 125-127). Aujourd'hui encore, en Occident, la chambre conjugale tient habituellement ce même rôle, celui d'un espace doublement privé, à l'intérieur de la maison elle-même privée. La chambre conjugale est l'endroit le plus isolé, le plus intime. Ainsi, l'acte sexuel de A. et de M., pratiqué *dans le couloir qui mène aux chambres* plutôt que dans la chambre elle-même, ne garantit pas le plus complet *repli égocentrique* et fusionnel dont les amoureux ont besoin pour s'épanouir l'un par rapport à l'autre. La particularité du récit se situe à cet endroit : le processus d'isolement social continue sa lente progression au-delà du seuil d'entrée dans la sphère privée.

La chambre de A. n'apparaît dans le livre qu'après plusieurs photos, sur la dixième des quatorze photographies, mais elle est la seule pièce à être visitée autant de fois et la seule image à être répétée de façon consécutive à la fin du livre⁸. Avant de s'y aventurer, le couple explore toutes les autres pièces de la maison, comme si les amants tergiversaient. Du couloir d'entrée à l'alcôve conjugale, en respectant l'ordre des pièces visitées par les amants durant leurs ébats amoureux, le livre met en scène un tour du propriétaire : le couloir d'entrée, le séjour, la cuisine, le bureau de l'écrivaine, la salle à manger; puis, à nouveau, la cuisine, la salle à manger, la partie salon du séjour et, finalement, la chambre principale de la maison. Notons qu'entre la photo du couloir et celle du séjour s'en glisse une autre, celle d'une chambre d'hôtel, la « chambre 223 de l'hôtel Amigo » (UP, p. 33) à Bruxelles. Cette photo détonne des neuf autres prises de l'intérieur de la maison. Le lieu de la chambre d'hôtel, à

⁷ La première photo du livre, qui est aussi le premier cliché à avoir été pris, donne à voir les traces de ce premier acte sexuel au lendemain matin (UP, p. 22).

⁸ À partir de la page 106, on ne retrouve plus que des photos de chambres, cinq au total. La onzième a été prise dans une chambre d'hôtel, puis les trois dernières photos, dans la chambre de A.

l'entre-deux du public et du privé, fait lui aussi office de couloir, de lieu de passage (Roussel-Gillet, 2007, p. 2). En effet, suggérant presque par définition l'hôtel de passe, A. écrit avoir « l'impression que faire l'amour à l'hôtel *ne porte pas à conséquence*, parce que, d'une certaine façon, on n'y est personne. » (UP, p. 38) M. appuie cette idée de l'anonymat : « Dans le lobby, nous croisons des hommes et des femmes d'affaires, semblables, policés, sans aspérités. » (UP, p. 39) Selon le point de vue des narrateurs, faire l'amour à l'hôtel, où le rapport intime semble moins individualisé, serait moins impliquant affectivement. La chambre d'hôtel assurerait l'incognito, au contraire de l'alcôve conjugale qui facilite la révélation à l'autre des secrets. La chambre de l'hôtel Amigo participe donc du jeu érotique qui vise à retarder l'isolement social plutôt que d'en être l'aboutissement, c'est-à-dire la véritable alcôve conjugale.

À l'instar du couloir d'entrée et de la chambre de A., une autre pièce peut également être associée à une étape franchie par les amants dans leur mise en couple : le bureau de l'écrivaine – cinquième photo du récit (p. 64). Cette image se situe exactement à mi-chemin entre la photo du couloir (première photo) et celle de la chambre (dixième photo). Ce cliché pris dans le bureau est le seul où n'apparaît aucun vêtement; seuls y figurent des objets d'écriture – manuscrits, feuilles volantes, crayons, etc. tombés au sol, sur le tapis. A. écrit :

Cette photo fait partie d'un groupe de trois, du même soir, dans la même pièce. À l'inverse des deux autres qui exposent le chantier des vêtements défaits, elle comporte seulement les objets que nous avons fait tomber du bureau sans nous en rendre compte. (UP, p. 63)

La sélection de cette image, qui n'expose pas « le chantier des vêtements défaits », indique la volonté des auteurs de mettre en lumière la valeur sociale et sacrée conférée au lieu. M. confirme notre point de vue :

Le soir de la photo, j'ai éprouvé du plaisir à ce qu'elle [A.] oublie pour un temps ce pour quoi elle est socialement reconnue, et à baptiser – ce qu'elle a peut-être fait avant moi – cet espace sacralisé, à y poser mes fesses nues, [...] faisant provisoirement table rase de ce qui, sur le moment, n'avait plus aucune valeur. (p. 67)

Cette citation relève la disparité sociale des amants dont l'avantage revient à la femme qui détient le statut d'écrivain. L'expression qu'emploie l'énonciateur pour décrire l'action (« baptiser cet espace » plutôt que *faire l'amour*) et le lieu (« espace sacralisé »), en plus du titre « *sanctuaire* » (p. 66) qu'il donne à son commentaire, accentue le degré de distinction

sociale et de prestige associé au statut d'écrivain. Cette terminologie trahit la perception du narrateur à l'égard de son union : il semble y voir un déséquilibre. Le rapport hétérogame du couple, contraire au rapport hétérogame conventionnel, nuit au plaisir de M. qui cherche à faire oublier à son amante ses fonctions professionnelles, alors que l'inverse constitue rarement un problème et peut même devenir un facteur d'excitation. Le fait qu'A. soit une écrivaine de renom plante donc une distance sociale qui vient atténuer le plaisir sexuel de l'homme. Ainsi, profaner ce « *sanctuaire* » en y posant leurs « fesses nues », en faisant *tomber au tapis* les preuves matérielles du travail de l'écriture, contribue au rapprochement égalitaire des amoureux, ne serait-ce que du point de vue de leur identité civile. La visite de cette pièce, qui se situe à mi-chemin entre l'extérieur et l'alcôve conjugale, établit une étape charnière dans la progression de leur isolement social.

En nous penchant sur le rôle que tiennent certaines des pièces visitées pendant les actes sexuels (le couloir, la chambre d'hôtel, le bureau), nous constatons que leur emplacement dans le récit correspond à des étapes de la formation du couple (l'accession à la sphère privée, le retrait physique) et au besoin d'atténuer la distinction sociale qui les sépare (le statut d'écrivain), ce qui facilitera le rapprochement fusionnel dans l'alcôve conjugale. Bref, les amants se mettent peu à peu à l'écart du social afin d'intensifier leur rapport à l'intimité.

3.2.2 *L'amour au-dessus de la mort*

Puisque l'intimité, en tant que lieu de refuge, implique que l'on se dévoile à l'autre, son accroissement dans et par l'isolement social contribue au renforcement du caractère autarcique de la relation amoureuse (Kruithof, p. 37). Les amoureux se désintéressent du monde extérieur et considèrent leur formation comme une totalité, ce qui les amène à entretenir un rapport fusionnel entre eux et avec la structure même de leur couple (p. 47). Il s'agit d'un héritage de l'amour romantique moderne. Selon Serge Chaumier (1999), quatre éléments structuraient « le récit amoureux romantique » dont l'imaginaire contemporain n'a su se défaire : la « négation du temps », l'« impératif fusionnel », la « peur de l'altérité » et la « fragilité du moi » (p. 66). Les deux premiers éléments découlent de la contrainte chrétienne de la durée (un unique amour pour toujours). Quant aux deux derniers, ils correspondent à ce que Kruithof a désigné, dans son « *pattern* d'interaction », comme étant la « mise en danger »

de soi (p. 37). Dans le livre d'Ernaux et de Marie, on retrouve ces quatre éléments, ce qui conduit les amants à investir une cellule couple.

Dans *L'usage de la photo*, la négation du temps s'exprime sous plusieurs angles au travers du mythe romantique de « la victoire de l'amour sur la mort » (UP, p. 76). D'abord, le décès des mères de A. et de M. est à l'origine de leur relation intime. Trois mois après la mort de sa mère, devant sa difficulté à gérer son deuil, Marie rédige une lettre à Ernaux avec qui il entretient une correspondance depuis deux ans. Il lui écrit dans une chambre de l'hôtel Amigo, à Bruxelles. De retour à Paris, il reçoit sa réponse. L'auteure lui apprend qu'ils ont en commun cet hôtel : elle y a résidé, « en 1986, peu de temps avant d'apprendre la mort de sa propre mère. » (UP, p. 41) Ce lien les encourage à fixer leur premier rendez-vous. La relation amoureuse qui en résulte permettra à M. de surmonter son deuil. Puis, un second événement tragique, la guerre en Irak, s'inscrit comme trame de fond à l'histoire du couple. A. accroche un drap blanc à son balcon « en signe d'opposition pacifiste », mais elle éprouve « de la culpabilité » à ne pas pouvoir s'y engager avec plus « de violence » (p. 55). Elle dit à propos de cette guerre : « C'était une horreur lointaine que je ne pouvais ressentir qu'au travers de mon histoire avec M. » (p. 55). À cause de l'emploi de la négation (« que je *ne* pouvais ressentir *qu'*au travers de »), la narratrice semble excuser son désengagement militant par sa relation amoureuse, comme si l'amour la maintenait à distance de l'actualité, qu'il venait édulcorer la réalité. Les propos de M. appuient notre point de vue :

[...] l'entrée en guerre des États-Unis le 6 mars, les bombardements à six mille mètres d'altitude, la chute de Bagdad, les premiers attentats. L'horreur à l'autre bout de notre amour, comme si le monde extérieur, toujours, devait se situer là derrière la fenêtre de la cuisine [de la maison de A., à Cergy]. (p. 58)

Notons que la première photo du livre (qui a été prise le lendemain matin suivant le premier acte sexuel du couple) est datée du « 6 mars » (p. 21) et aucun des deux commentaires textuels ne fait mention de l'entrée en guerre des États-Unis, un signe de plus de la négation du temps (celui de l'actualité) sous l'effet de la passion amoureuse. La mise à distance du temps et de la mort s'inscrit ainsi dans une logique d'isolement social. Il s'agit sur le plan imaginaire non seulement d'une coupure avec la société, mais avec ce que les amants perçoivent comme la vie réelle.

Le voyage du couple à Venise constitue le point culminant de leur coupure d'avec la réalité extérieure. Touristes, les narrateurs retournent à une naïveté et à une innocence enfantines. La cité des amoureux trompe et magnifie leur perception de la ville à la manière d'un mirage. La narratrice écrit que l'existence à Venise était « *fluide, fondue* avec les façades *dansantes* des maisons et les reflets *éblouissants* de la mer » et que leurs corps pouvaient s'« enlac[er] » (p. 90, c'est nous qui soulignons). A. emploie des images relatives à la fusion pour décrire son expérience. Ensuite, elle ajoute avoir remarqué, durant son séjour, qu'aux fenêtres « étaient tendus des calicots orange et rouge avec PACE, Paix, en grosses lettres, contre la guerre en Irak. » (p. 90) Ces banderoles colorées et éminemment pacifistes pourraient rappeler le mouvement *peace and love* de leur jeunesse durant la guerre au Vietnam. Ainsi, plutôt que d'éveiller un sentiment *mature* face à la guerre – le même, par exemple, qui a incité A. à fixer à son balcon un drap blanc –, ces banderoles vénitiennes éveillent des comportements infantiles. En effet, l'auteure raconte y avoir photographié M. « en rock-star des années 70, torse nu avec [s]a perruque [à elle, servant à cacher sa perte de cheveux] et des lunettes de soleil papillon » et d'y avoir « joué au basket avec des cailloux » (p. 91). Les amants s'amuse dans cette ville comme au temps de leur enfance (jouer avec des cailloux) ou de leur adolescence (se déguiser en rock-star). Plus loin, M. renforce l'idée du retour à l'enfance : « À la tentation du tragique à laquelle semble soumis l'individu socialisé, se substitue l'enthousiasme enfantin de s'être rencontrés. » (p. 114) Chaumier (1999) estime fréquent le caractère « immature et infantile » de la vision romantique de l'amour (p. 51). Dans l'imaginaire moderne, ce caractère visait à retrouver les conditions de « l'être non séparé », encore uni au ventre maternel (*Ibid.*, p. 51). La fusion avait donc beaucoup à voir avec la peur de la mort. L'imaginaire fusionnel n'a pas beaucoup changé depuis. Pour Chaumier, il s'agit encore d'annuler cette idée de la séparation qui fait de chaque être humain un individu autonome et seul (p. 51). De même, rien à Venise ne sépare, ne *désunit* les amants. Ils y partagent une candide connivence : leur « *repli égocentrique* » (Kruithof, 1979, p. 39) est total. A. va jusqu'à y souhaiter que le cancer devienne « une maladie aussi romantique qu'autrefois la tuberculose » (*UP*, p. 91). Cette ville exerce presque une action hypnotique sur eux, leur faisant oublier les événements tragiques en filigrane de leur histoire, celui de la guerre et celui de la maladie (la perruque est risiblement détournée de

sa fonction). On pourrait jusqu'à dire que l'identité de touriste des amants engourdit leur identité citoyenne et leur condition d'être mortel.

Toutefois, il n'y a pas que le voyage à Venise et les fenêtres de la maison de Cergy qui isolent les amants du conflit armé. La présence de la guerre en Irak dans le livre peut être vue comme le pendant externe du combat intérieur qui agite la narratrice : son cancer du sein. Cela expliquerait mieux sa distanciation constante tout au long du récit par rapport aux événements irakiens (et par contamination celle aussi de M.). Après avoir fait son *mea culpa* devant son manque d'ardeur à manifester son opposition contre la guerre, la narratrice ajoute ceci : « J'étais délivrée de toutes les obligations, de celle d'écrire même, juste vivre cette histoire avec M. Gaspiller le temps. Les grandes vacances de la vie. Les grandes vacances du cancer. » (p. 55) La maladie la délivre de ses obligations (la militance pourrait être considérée comme une obligation morale), elle l'autorise à « gaspiller le temps ». Comme le mentionne M., l'épreuve de la maladie les plonge tous les deux dans le moment présent :

Sans l'avoir projeté, nous jetons les bases d'une temporalité entre parenthèses [...]. Aux portes de l'Institut [Curie, où A. reçoit ses traitements de chimiothérapie], nos pas ne se désolidarisent pas. [...] Nous sommes *dans l'instant*. (UP, p. 114-115)

La maladie produit un effet double sur le couple : elle met entre parenthèses l'existence extrinsèque à la relation intime et solidarise les amants plutôt que de les séparer. La maladie leur permet d'intensifier le caractère autarcique de leur liaison, de créer une bulle : « Il me semble que nous créons spontanément notre première bulle, où la maladie n'est non seulement pas exclue mais, d'emblée, *intégrée* » (UP, p. 76), écrit M.

Ainsi, un « ménage à trois » est formé de la mort, de A. et de M. (p. 76). Puisque le tiers – la mort ou sa possibilité – a envahi le corps de A. (la maladie est un phénomène intérieur), les amants peuvent difficilement l'exclure. Le couple ne peut former une cellule qu'en tolérant ce qui habituellement est intolérable : *l'introduction du tiers*. En fait, si A. et M. arrivent à accepter cette évidence, c'est que le tiers, malgré sa nature, ne représente aucun risque de perturber l'équilibre de leur union, car « de bulle en bulle, la mort à fini par lâcher prise », soutient M. (p. 75). On retrouve à nouveau le poncif romantique de l'invincibilité de l'amour. Alors que A. prétend que son amant la « fait vivre *au-dessus* du cancer » (p. 64), M. réaffirme le mythe : « [la mort est] [e]nvahissante mais impuissante à *atteindre* notre amour.

Je sais, c'est presque trop beau pour y croire, le vieux mythe de la victoire de l'amour sur la mort, mais c'est ainsi. » (p. 76) Compte tenu de l'éventualité de la mort qui rend présent le temps comme jamais il ne l'a été, la maladie entraîne les amants à s'isoler dans une bulle, celle de la fusion, et à s'aimer *au-dessus* de la mort.

3.2.3 Atteindre le plus haut degré de fusion

Le degré de fusion atteint son paroxysme dans l'excipit, écrit par le sujet féminin. A. fait référence à une scène vécue dans l'alcôve conjugale qui, selon elle, aurait mérité d'être fixée sur une pellicule photographique, ce qui n'a pas été fait. Plutôt que de prendre en photo les vêtements demeurés au sol après l'amour, elle y aurait photographié leurs corps nus, celui de M. et le sien, groupés en une position fœtale et fusionnelle :

Je nous revois un dimanche de février, quinze jours après mon opération. Nous sommes restés tout l'après-midi sur le lit. Il faisait un froid glacial et lumineux. Le soir est descendu, mauve. J'étais accroupie sur M., sa tête entre mes cuisses, comme s'il sortait de mon ventre. J'ai pensé à ce moment-là qu'il aurait fallu une photo. J'avais le titre, *Naissance*. (p. 151)

Un peu plus tôt, nous évoquions un retour symbolique à l'enfance; ici, il s'agirait d'un retour symbolique à l'origine. La proximité des corps ramène les amants à leur état originel d'*être non séparé* : A. *renaît* de son cancer (l'opération a réussi) et M. *renaît* de A., dont le corps s'est débarrassé de la mort, ce tiers parasite. Maintenant que le temps du « ménage à trois » est révolu, les amants éprouvent leur interdépendance. La photographie *Naissance*, si elle avait été prise, aurait témoigné de cet état. Imaginons-la. Elle n'aurait pas pu être prise sans l'utilisation du flash, étant donné la noirceur du soir. L'éclair bref aurait réfléchi une lumière blanche sur les corps, ce qui les aurait détachés des zones d'ombre. Sur l'image, nous y aurions alors vu deux corps nus, blancs, soudés l'un à l'autre, et donc peut-être indistincts, embrassés par la lumière « mauve » (p. 151) et contrastante du soir. Nous pourrions avancer qu'il se serait agi là d'une échographie de l'entité couple, cette matrice dans laquelle A. et M. évoluent. À la manière du révélateur qui transforme l'image latente en image visible, cette scène ou cette photo *irreprésentée*, telle que décrite par l'énonciatrice, révèle la cohésion des amants : ils ne font plus qu'*Un*, le couple.

3.2.4 Latence de la mise en danger et de la domination masculine

L'impératif de fusion peut générer une « mise en danger » de soi, selon Kruithof (p. 37) ou, selon l'expression de Chaumier, une « fragilité du moi » (p. 66). Ne faisant plus qu'Un, la singularité de chacun des amants risque d'être absorbée par la structure même de leur couple. En un sens, la fusion polit ou masque ce qui distingue les amoureux l'un de l'autre. Le rapport fusionnel est donc insidieux. Il cherche à gommer la part d'ignorance réciproque que les partenaires ressentent l'un envers l'autre, mais qui est pourtant nécessaire à la préservation de l'amour et du désir. Avant de décrire la scène *Naissance*, A. formule cette inquiétude : « J'ai peur de découvrir ce qu'il [M.] a écrit. J'ai peur de découvrir son altérité, cette dissemblance des points de vue que *le désir et le quotidien partagé recouvrent* » (UP, p. 151, c'est nous qui soulignons). La narratrice est en quelque sorte victime du phénomène de la cristallisation⁹, puisque le manque de connaissance ou d'information à l'égard de son partenaire semble l'avoir amenée à se forger une image idéale de lui, où leurs convictions, leurs opinions, leurs croyances s'harmonisent. Lire les textes de M. sera pour elle l'occasion de confronter l'image idéale de son compagnon avec son image réelle et possiblement de briser le charme de la cristallisation. A. aura alors la possibilité de vérifier si elle s'est trompée ou non sur son amant, ce qui pourrait compromettre la formation du couple. Cependant, la narratrice semble beaucoup plus *en danger* que la relation amoureuse ou son partenaire ne le sont, et ce, sans égard à son cancer. Selon Kruithof, la personne qui s'est davantage engagée dans la relation est celle pour qui la rupture entraînerait des conséquences beaucoup plus néfastes. A. paraît avoir investi dans l'union une part plus importante d'elle-même comparativement à M., car, pour une écrivaine, écrit-elle, « [o]uvrir son espace d'écriture est plus violent que d'ouvrir son sexe » (p. 47). On retrouve un second déséquilibre dans l'engagement du couple, mais cette fois au désavantage de la femme. Les amants se sont offert tous les deux leur sexe, mais seule A. a partagé ce qui lui était exclusif et réservé avant de rencontrer M., c'est-à-dire son espace d'écriture, ce qui n'est pas peu.

⁹ Il s'agit d'un concept pensé par Stendhal que Serge Chaumier et Cees L. Kruithof reprennent.

L'inégalité du degré de l'engagement se ressent aussi dans le rapport qu'entretient A. à l'égard de l'amour que lui rendent les hommes. Conformément à ses liaisons intimes antérieures, la narratrice croit avoir rencontré M. pour obtenir une « révélation » :

Tout homme avec qui j'ai eu une histoire me semble avoir été le moyen d'une révélation différente à chaque fois. La nécessité que j'ai à me passer d'un homme vient moins d'une nécessité purement sexuelle que d'un désir de savoir. Quoi, c'est ce que je ne peux pas dire. Je ne sais pas pour quelle révélation j'ai rencontré M. (p. 65)

Ce discours lève le voile sur la dépendance affective de A. à l'égard des hommes et de son besoin d'amour pour évoluer. Il s'agit d'une attitude conditionnée par sa socialisation amoureuse. En effet, son besoin d'obtenir une révélation se rapproche d'une idée centrale du modèle amoureux dominant selon laquelle lorsqu'un homme aime une femme, il lui donne accès à « la Vérité », laquelle se résume en lui-même (de Beauvoir, 1976, t. 2, p. 546). Mais pour obtenir cette « Vérité » ou cette « révélation », l'amoureuse doit savoir avec certitude si elle est aimée. Chez la narratrice, ce besoin se traduit par une question passée sous silence :

Je me demande si contempler et décrire nos photos n'est pas pour moi un moyen de me *prouver l'existence de son amour*, et devant l'évidence, devant la preuve matérielle qu'elles constituent, d'esquiver la question, à laquelle je ne vois aucune réponse, « est-ce qu'il m'aime? » (p. 121-122, c'est nous qui soulignons)

Cette citation et les précédentes laissent paraître une certaine fragilité du sujet féminin. En effet, c'est elle qui dans la scène *Naissance* s'« accroupi[t] sur M. », c'est elle qui a « peur de découvrir son altérité », c'est elle qui doute des sentiments amoureux de son compagnon. En esquivant la question « est-ce qu'il m'aime? », la narratrice évite que l'amour soit *énoncé* – ou désavoué – et maintient ainsi la relation au stade du *ressenti*. Ce sentiment d'incertitude protège A. d'un *non, je ne t'aime pas* qui viendrait confirmer le déséquilibre de l'engagement et, dans un même temps, sa possible mise en danger. D'un autre côté, la réponse *oui, je t'aime* lui garantirait sa définition d'*être aimée* et cesserait de la tourmenter. Tout compte fait, la narratrice se révèle ambivalente devant le « problème pratique » (Érally, 1995, p. 47) que pose l'amour *énoncé*; elle désire savoir, mais n'ose pas formuler cette requête. Selon nous, la narratrice serait consciente d'un risque caché : l'amour en tant qu'acte de langage demeure une ressource essentielle à la domination masculine. Celui qui *énonce* l'amour, qui dit *je t'aime* attribue à l'autre la position d'objet. On peut deviner que A. appréhende un engagement conjugal traditionnel qui pourrait lui être défavorable. En *n'octroyant pas* à M. le privilège

d'*énoncer* son amour, A. évite de se mettre en danger. Elle combat ainsi sa socialisation amoureuse dont on la sait habitée.

La narratrice n'est pas la seule à lutter contre la pression sociale. Son amant, pendant les premiers mois de leur mise en couple, affichait une certaine volonté de domination, « si habitué par les femmes qui avaient traversé [s]a vie à devoir adopter la défroque du Mâle » (*UP*, p. 50). Avec Ernaux, il a tenté de rétablir à son avantage l'hétérogamie de sexe en se conformant au stéréotype masculin :

A. est grande. Durant des mois, je n'ai pas voulu qu'elle me voie avec des chaussures basses. Dans la rue avec elle, je tentais toujours de marcher du côté haut du trottoir afin de pouvoir poser ma main sur son épaule en une posture protectrice, dominante, éminemment, évidemment masculine (*UP*, p. 50).

Dans cette mise en scène de la supériorité de l'homme sur la femme, on retrouve deux critères du rapport hétérogame conventionnel : « l'écart de taille » et « le lien entre un protecteur et une protégée » (Bozon et Héran, 2006, p. 13); deux critères que le narrateur a su respecter en recourant, semble-t-il, à un subterfuge : porter des chaussures hautes. Les propos cités de M. accompagnent la photo d'une grosse botte – le troisième cliché du livre (*UP*, p. 44). Dès lors, nous supposons que cette botte est celle qui lui permettait de compenser sa petite taille au côté de son amoureuse. Cette chaussure, que l'on retrouve d'ailleurs sur presque tous les clichés, apparaît sur la photo glorifiée d'un fort potentiel symbolique. L'utilisation du flash et le cadrage en gros plan redoublent son caractère dominant, mais également la composition de l'image sur laquelle « la pointe de la chaussure piétine un soutien-gorge de dentelle rouge » (*UP*, p. 45). En découvrant la « portée symbolique du cliché » (*UP*, p. 48) dans cet agencement des objets photographiés, M. écrit se souvenir avoir « esquiss[é] un sourire, tant le hasard épousait les contours d'une image convenue : l'homme muselant d'une simple, noire et impérative pression de la semelle, l'éternel féminin. » (*UP*, p. 49). Le hasard de la composition rend inopérante l'évidence symbolique que cette image révèle. Il n'y a pas d'identification possible, d'où le sourire de M. : il ne s'y reconnaît pas, ne se sent pas concerné, mais constate ce qu'il a autrefois essayé de reproduire. Ces chaussures sont les seules à avoir survécu à ses tentatives de se « faire passer pour ce qu'[il] n'étai[t] pas », reconnaît-il (*UP*, p. 50). D'ailleurs, A. écrit à propos de la composition de cette photo :

Envie de la découper, la sortir de la photo pour la coller n'importe où, comme une illustration de la domination masculine – alors que la réalité de ma relation avec M. ne correspond aucunement à cette mise en scène des objets par eux-mêmes. (p. 45)

A. est consciente de l'existence de « la domination masculine », mais celle-ci ne s'applique pas à l'attitude de M. à son endroit. Cette « domination », entendue ici dans sa généralité (*la* domination), surgit de l'image comme un risque possible qu'il importe d'illustrer, c'est-à-dire de montrer, de dénoncer. Mais le lieu de cette illustration, qui ne témoigne pas de leur relation, ne devrait pas être celui du livre que construisent peu à peu A. et M., d'où l'envie de la découper, de la sortir de l'image. Il y a là toute l'ironie du hasard, du jeu photographique : la photo de la botte expose involontairement une scène que les auteurs n'ont pas jouée; elle révèle ce qu'ils ne voulaient pas montrer, mais qui est tout de même là et qui, surtout, leur est soudainement devenu visible. Bien que mises à distance, la contrainte identitaire virile, immobilisée sur le support photographique, et la dépendance de la femme à l'homme, évitée en raison d'une question tue, demeurent latentes, à un pas des amoureux.

Tout bien considéré, en l'absence d'autres modèles d'amour institués et ancrés dans l'imaginaire collectif, il apparaît difficile pour A. – et ce l'est aussi pour M. – de définir la relation intime qu'elle souhaiterait. Elle semble se méfier de la probabilité que l'engagement conjugal l'amène à adopter un rapport amoureux qui porterait préjudice à son indépendance – par exemple, lorsqu'elle se demande « [q]uelle stratégie inconsciente [m'envahit], peut-être à l'œuvre déjà, pour ne pas lui faire de place [à M.]. » (*UP*, p. 47) Chaumier (1999) résume bien cette tension qui existe entre le besoin d'amour et la nécessité de concevoir l'amour autrement pour éviter la perte d'autonomie :

La contrainte entre un modèle devenu classique de l'amour qui demeure l'idéal de référence – à partir duquel s'opère toujours la socialisation – et les exigences de la modernité appelant à l'autonomie et à l'indépendance des partenaires, ne peut qu'engendrer des conflits. L'amour romantique monogame, s'exprimant dans le cadre du couple contemporain, pose problème. (p. 225)

Comme nous l'avons vu, malgré la réticence de A. à ce que l'amour soit *énoncé*, il y a bien eu une mise en couple conformément au modèle amoureux dominant : les étapes de l'isolement social ont été respectées – retrait physique dans la sphère privée, coupure d'avec la réalité extérieure, révélation des secrets, interdépendance des amants –, puis certains indices ont permis de déceler une manière romantique de vivre l'amour. Si *L'usage de la photo* laisse

entendre que l'écriture peut donner une nouvelle forme à l'amour, ce travail impliquait d'abord pour les amants une rencontre avec leurs besoins anciens et répétés d'une expérience amoureuse à l'autre, ceux-là même alimentés par leur socialisation.

3.3 Vers un autre modèle amoureux

Pour que le passage à une autre manière de vivre l'amour soit possible, il est d'abord nécessaire de prendre conscience des contraintes sociales du modèle traditionnel. En constatant qu'ils ont fait preuve de conformisme dans leurs expériences amoureuses précédentes, A. et M., même s'ils répètent ces mêmes pratiques amoureuses convenues, le font avec distance critique, voire sous la forme d'un jeu, d'une parodie. « *L'une des premières conséquences de la relation de couple exclusive, binaire et hétérosexuelle, le modèle dominant occidental, est l'inégalité des sexes et la hiérarchie du fait idéologique de la différence* », souligne Chaumier (p. 165). La catégorisation qui spécifie des natures psychologiques différentes aux hommes et aux femmes est idéologique. Elle institue des rôles sociaux distinctifs pour chacun des sexes, tels les rôles domestiques ou les « rôles séductifs » (Lipovetsky, 1997, p. 61). Le discours de la différence sexuelle nie les constructions culturelles des disparités, c'est-à-dire les genres. Comme le montre Colette Guillaumin (1992), ce discours renvoie à l'opposition nature/culture qui vient toujours justifier un rapport de pouvoir. Le modèle dominant de l'amour s'est construit sur ce rapport dissymétrique et naturalisé. Ainsi, pour que l'amour puisse cesser de poser problème dans le cadre du couple contemporain, il faudrait le défaire de son socle ancestral. Dans le cadre imaginaire de *L'usage de la photo*, les amants parviennent non seulement à prendre conscience de ce qui les déçoit dans le modèle amoureux dominant, mais ils arrivent aussi à se libérer des marques de leur identité de genre. Du moins, sur le plan symbolique, les enjeux heuristiques de la photographie et de l'écriture se révèlent efficaces à démanteler la dynamique amoureuse de la différence construite des sexes.

3.3.1 Mise à distance du modèle conjugal dominant

D'abord, les amoureux prennent conscience de la propriété idéologique de la conjugalité. En empruntant la célèbre formule de Simone de Beauvoir, nous pouvons dire : telle qu'une femme *devient femme*, la formation amoureuse *devient couple*. A. et M., même s'ils

n'échappent pas au processus de domestication, ressentent un malaise à se comporter selon ce modèle. M. rend bien compte de cette résistance qui les occupe :

La cuisine de Cergy. Ma pièce préférée. [...] Pour les gestes d'A. lorsqu'elle prépare le dîner. Pour la première fois où je lui propose de l'aider à éplucher les patates, et ma gêne à l'idée de ces prémices de vie commune, sous lesquelles je revois mes tentatives avortées, infructueuses, de me fondre au travers d'actions insignifiantes dans un modèle socialement acceptable, reconnu, "le couple", cette entité qu'A. déteste et pour laquelle j'éprouve un mélange d'envie et de répulsion. (UP, p. 58)

A. prend en aversion l'entité « couple ». M. en éprouve à la fois attraction et dégoût. Pourtant, leurs rôles genrés respectifs ne sont pas moins intégrés et mis en pratique. A. prépare à manger pour eux deux, M. hésite à lui offrir son aide. Celui-ci est toutefois l'utilisateur du barbecue, outil qu'il est le premier à utiliser après le divorce de A. lors duquel son mari a quitté la maison : « le barbecue [...] était rangé contre un mur, comme remisé [et] semblait ne pas avoir servi depuis longtemps. [En m'en servant,] je n'ai pas eu le sentiment d'utiliser les lieux, mais de leur donner une deuxième naissance » (UP, p. 125-126). Nous constatons que la répartition des tâches domestiques s'accorde avec l'attribution traditionnelle relative aux genres sexuels. Tel que l'observe Kruithof pour le modèle amoureux conventionnel, la mise en couple permet aux partenaires de stabiliser leur situation en un « *pattern* de rôles intégrés », ce qui leur assure la préservation de leur position normée l'un vis-à-vis de l'autre (p. 69). En effet, A. est confinée à la sphère intérieure, la cuisine, conçue pour la préparation quotidienne des repas; tandis que M., lorsqu'il y participe, utilise un objet extérieur et « récréatif » (UP, p. 126). Même en étant critique à l'égard de sa portée idéologique, il se confirme difficile de dépasser la binarité du modèle amoureux monogame et de contrevenir aux normes assimilées depuis l'enfance puis observées chez tant d'autres couples.

Il est possible d'identifier l'un des motifs qui a contribué à l'aversion de la narratrice pour l'entité « couple ». Elle en glisse un indice au passage d'une anecdote. Durant son mariage, elle a essuyé un échec en tentant de se conformer à un *habitus* bien ancré dans l'union monogame : « l'habitude du lit conjugal » (UP, p. 131). « Pendant des années », elle déclare avoir cherché avec son mari un « lit idéal » (UP, p. 130). « Il fallait qu'il ressemble à celui de Brigitte Bardot que nous avions vu dans *Marie-Claire* », écrit-elle (UP, p. 130). Le lit idéal était exposé dans un magazine féminin populaire; il était donc, au double sens du terme, une image. De plus, le verbe « falloir » de la citation signale l'urgence pour le couple d'acquérir

cet objet; il indique aussi le pouvoir de l'image sur eux. Le lit devait ressembler à celui de Brigitte Bardot, un sexe-symbole en France, qui de la femme enfant à la femme fatale est devenue, pour toute une génération, l'emblème de la libération sexuelle. Lorsque la copie de ce lit idéal est enfin arrivée, le couple « ne faisait plus l'amour depuis cinq mois et [il] s'est sépar[é] trois ans après. » (UP, p. 130) Le modèle traditionnel matrimonial n'a su assurer la pérennité de l'union; quant au lit conjugal, qui incarnait la libération des mœurs sexuelles dans le cadre de la relation monogame du couple, il n'a su lui insuffler un regain passionnel.

Désirer avec obstination répondre à un besoin créé par le modèle dominant de l'amour, en acquérant un bien matériel *en vogue* (un lit pareil à celui d'une vedette) et jugé en fonction de sa valeur esthétique, peut être vu comme un signe d'aliénation. Dans sa relation avec M., A. reproduit à nouveau un symbole de la révolution sexuelle, mais cette fois de manière délibérée, avec ironie, et dans un tout autre but. À Venise, elle ôte son soutien-gorge « en le faisant glisser sous [s]on tee-shirt » et le lance du haut du couvent de San Giorgio « en espérant qu'il tombe dans le cloître. [...] Après, [les amants ont] du mal à réfréner un fou rire » (p. 90). Ce geste, de nature subversive par rapport au lieu sacré et religieux où il est posé, contraste avec l'image que le corps de la narratrice renvoie d'elle : dans la mi-soixantaine, Ernaux s'inscrit en faux contre le stéréotype de la femme vieillissante supposée, par la force de l'âge et de la maladie, être dépourvue d'énergie sexuelle et être jugée indésirable. Selon Véronique Montémont (2005), dans ce livre, « le refus absolu de tout pathos » marque une volonté de prise de distance par rapport aux événements (la maladie et le deuil) qui lient les amants (p. 93). Aussi, ce geste souligne la conscience féministe de la narratrice. M. le confirme plus loin dans le récit, où il dit : « Je n'ai jamais eu de femme aussi féministe que toi. De loin. » (UP, p. 120) A. est consciente qu'elle enfonce les règles de la civilité et s'en amuse beaucoup. Elle prend plaisir au jeu comme moyen de lever un tabou entourant la sexualité féminine. Dans ce contexte, l'imitation ou la répétition d'un geste devenu culturellement typé – le lancer du soutien-gorge comme protestation féministe –, est un acte parodique au potentiel politique. Cet acte est le fruit d'une réflexion critique et non d'un comportement aliéné : avec toute l'ironie du sort – une tumeur cancéreuse assiège l'un de ses seins –, la narratrice surjoue le rôle de la femme libérée afin de démasquer, en la grossissant, la facticité des schèmes préconstruits entourant les codes de la bienséance et de la

féminité, deux codes souvent liés. Bref, au moyen du jeu théâtral, Ernaux agit sur le discours idéologique qui s'impose à la conscience sous le masque de l'évidence¹⁰.

3.3.2 *Mettre son image hors de soi*

Adolescent, M. a longtemps essayé de se soumettre à un code dont la transmission, pour lui aussi, passait par la possession d'un bien matériel à la mode : il rêvait d'« un jean » (*UP*, p. 141). Ses parents l'obligeaient à porter des « pantalons en tergal » (*UP*, p. 140), alors que les autres garçons du même âge étaient « [t]ous ou presque vêtus d'un [jean] 501 » (*UP*, p. 141). M. était alors « exclu » du groupe (*UP*, p. 141). Il se trouvait coincé entre une identité conforme à l'image que ses parents voulaient de lui et une identité idéale à laquelle il aspirait afin d'être accepté par ses pairs : « Mon intégration au groupe passait par l'endossement d'un uniforme, le leur. » (*UP*, p. 141) Une fois adulte, Marie ne s'est toujours pas débarrassé de cette volonté de ressembler aux autres en endossant un « uniforme ». M. décrit comme suit « la défroque du Mâle » qu'il adoptait avant d'entreprendre sa relation avec A. : « chemise à carreaux *pour faire* bûcheron, casquette de base-ball *pour faire* américain, barbe de trois jours *pour faire* viril, baggy *pour faire* branché » (*UP*, p. 50, c'est nous qui soulignons). L'uniforme est un costume dont les caractéristiques sont déterminées par un règlement tacite ou explicite qui assure l'homogénéité du groupe. Il confère à une collectivité une apparence commune (« bûcheron », « américain », « viril », « branché », etc.), mais en étant privé de ce costume, l'individu perd aussitôt le titre auquel l'uniforme renvoie. L'uniforme, ou tout autre vêtement marqué socialement, projette une image de soi reconnue. Ainsi, le *moi* devient, aux yeux de tous, cette image. Vouloir porter à tout prix tels types de vêtements pour projeter une définition convenue de soi, ou encore vouloir posséder un objet idéalisé parce qu'il est celui d'une personnalité très en vue – le lit de Brigitte Bardot –, révèle le fait que les protagonistes, durant leur jeunesse, valorisaient la propriété de l'image (ou de

¹⁰ Pensons également à un passage du livre *L'étreinte* (1997) de Philippe Vilain où le personnage A. E. (Annie Ernaux), à Venise, parodie une mariée : « Elle mettait en scène la remise de l'alliance. [...] Après, en faisant l'amour, elle a crié "je suis ta femme", plusieurs fois, mais ses paroles ne signifiaient rien puisque, dans la réalité, elle préférerait jouer à être ma femme que de le devenir vraiment. » (1997, p. 48) Même si ce livre est un roman (de nature autobiographique), cet extrait corrobore l'importance, chez Ernaux, du jeu théâtral comme manière de contester les normes institutionnelles relatives à l'amour et à la sexualité.

l'apparence) au détriment de leur authenticité – pour autant que l'accession à l'authenticité soit une chose possible.

Un premier coup d'œil au livre *L'usage de la photo* donne l'impression que la valorisation des artifices perdure. Les vêtements photographiés, à l'exception de rares occasions telle la fête de Noël, sont ceux que A. et M. portent dans leur quotidien. Ces morceaux de linge rendent compte du souci des narrateurs d'appliquer les normes vestimentaires élaborées en fonction des stéréotypes sexuels. Les matériaux des vêtements de A. apparaissent soyeux, légers et souples, tandis que ceux de M. semblent plus rigides et lourds, comme si les tissus reflétaient l'opposition sexiste fort/faible. Aussi, les vêtements appartenant à l'homme dévoilent un certain conservatisme. D'une image à l'autre, les clichés montrent « [s]on uniforme de l'époque : jean, bottes, chemise rouge » (UP, p. 31) Cet uniforme confirme la réussite de M. à avoir fait sien le costume viril rêvé de son enfance, celui qui compensait son « absence de muscles, de poils » et son « bassin bien trop large pour un garçon » (UP, p. 141). Quant aux tenues vestimentaires de A., elles correspondent à une manière dite féminine et élégante de s'habiller : jupe ou robe, « débardeur noir » (UP, p. 23), « buste en décolleté » (UP, p. 23), « soutien-gorge de dentelle rouge » (UP, p. 45). Le respect des prescriptions sociales influence la façon même des narrateurs de décrire leurs habits. Prenons l'exemple des chaussures. M. décrit les siennes comme des « bottes d'homme » (p. 45) ou de « grosses » chaussures « largement ouvertes » (p. 71), « basses » (p. 50) et « masculines » (p. 23). À l'opposé, les escarpins, les sandales ou les chaussures à talons hauts de A. sont, pour la plupart, légers et hauts ou encore ne présentent pas d'ouverture comme cette « sandale noire, fine, à bout fermé » (p. 71). Les oppositions sont évidentes : « bottes » s'oppose à « sandale », « grosses » à « fine », « largement ouvertes » à « bout fermé ». Par les adjectifs qu'ils utilisent dans la description de leurs *uniformes*, A. et M. réaffirment la dichotomie sexuelle de la virilité et de la féminité construites. Leur vision des choses a été, si l'on peut dire, formatée par les images normées des genres féminin et masculin.

Pour Susan Sontag (2000), du fait de leur omniprésence, les images, entendues comme la représentation matérielle d'un objet ou d'une situation, fixent les critères de la réalité. L'image aurait changé la façon même de voir et, par extension, la façon même de se représenter *mentalement* le monde. Nous vivons, selon l'essayiste, à une époque où la

photographie est devenue « un mode boulimique de la vision » (Sontag, p. 156) faisant du monde « un grand magasin ou un musée sans murs dans lequel tout est soit ravalé au rang d'objet de consommation, soit élevé à celui d'objet d'un jugement esthétique. » (*Ibid*, p. 136). L'appareil photo a si bien réussi à remplir sa principale fonction d'embellir le monde que ce sont dorénavant « les photographies, et non le monde, qui sont devenues le critère de la beauté. » (*Ibid*, p. 109). Dès lors, dans ce musée sans murs, la réalité est maintenant jugée et évaluée en fonction de celle fixée sur le papier photo, ce qui change du même coup jusqu'à l'idée de réalité et de réalisme. Le réel doit être fidèle à l'image qui ne se contente pas de montrer la réalité, mais de la normaliser. Ainsi, l'appareil photo, ayant d'abord été un objet d'admiration et de curiosité pour sa capacité à rendre la réalité avec fidélité, a fini par produire une « valorisation extraordinaire des apparences [...] telles qu'il les fixe » (*Ibid*, p. 112). Pour Sontag, l'image photographique, par rapport au réel, a gagné un « surcroît de réalité » (*Ibid*, p. 35).

Toutefois, les vêtements photographiés dans *L'usage de la photo* ne sont pas mis en valeur de la même manière que le sont les objets de consommation des grands magasins ou ceux présentés dans les magazines de mode. Froissés, chiffonnés, sens dessus dessous, ils sont dépourvus des corps qui leur donnent habituellement forme. Ces derniers les ont quittés. Sur les photos « restent les attributs de la vie en société, de la civilité », selon Martine Delvaux (2006), soit ce qui ressemble « à tant d'autres corps et [...] déguisements mondains ou simplement quotidiens que les êtres [...] arborent. » (p. 144) Reste donc une valeur considérable des tenues vestimentaires : leur fonction de marqueurs sociaux de la différence sexuelle. Ces restes laissés inertes sur les planchers, une fois fixés par l'appareil photo, puis révélés sur un support papier, deviennent des objets observables. De cette façon, A. et M. arrivent à voir « ce qu'on ne voit presque jamais, les étiquettes avec leurs conseils de lavage, la doublure, le gousset des collants. » (*UP*, p. 82) Ils voient ce qui n'est pas destiné à être vu, la facture matérielle des vêtements, mais aussi leur usage social : la maladie qu'ils cachent et les étiquettes classificatoires ou sexuelles qu'ils matérialisent. Ces dernières étiquettes sont tout autant jetées par terre et observées. Dans leur façon de les percevoir, A. et M. peuvent intervenir sur celles-ci en modifiant l'action qu'elles produisent sur eux.

Cependant, selon Sontag (2000), photographier est par essence « un acte de non-intervention » (p. 25). *L'Operator*, c'est-à-dire la personne qui prend la photo¹¹, s'intéresse « aux choses telles qu'elles sont, à la permanence du *statu quo* » (*Ibid.*, p. 26). Il encourage ainsi « tout ce qui se produit à continuer de se produire » (p. 26), car « [p]rendre une photo, c'est [...] être complice de tout ce qui rend un sujet intéressant, digne d'être photographié, y compris, quand c'est là que réside l'intérêt, de la souffrance ou du malheur. » (*Ibid.*, p. 26) Or, une photographie qui montre la souffrance ou la douleur, à force d'être répétée de façon boulimique, perd sa charge émotive ou politique : elle s'use et atteint « un point de saturation » (*Ibid.*, p. 35). Le mode boulimique de la vision « anesthésie » (*Ibid.*, p. 35) nos sens plutôt que de les aiguïser. En fait, les essais de Sontag montrent que nous sommes bercés par un flot d'images qui manipulent notre perception du monde, mais aussi notre perception de nous-mêmes. L'essayiste observe que l'on compare notre propre image et notre vision du monde à la réalité montrée de la photo, comme si celle-ci « certifi[ait] le vécu » (p. 22) et établissait l'authenticité. Or, il s'agit d'une authenticité falsifiée, selon Sontag, mais à laquelle la forte majorité des habitants des pays industrialisés, dont « l'appétit [est] sans limites pour les images » (2005, p. 302), adhère en devenant eux-mêmes des images, oubliant que l'appareil photo peut leur « mentir » (Sontag, 2000, p. 111).

M. écrit : « Les photos mentent, toujours. » (p. 140) Il a alors pris conscience du piège de la photographie. En fait, le projet photo/écriture de A. et de M., tel qu'il est mis en scène dans *L'usage de la photo*, s'inscrit à l'encontre de la thèse de Sontag. Malgré la répétition du procédé, A. insiste sur les différences que présentent à leurs yeux chacune des quatorze photographies. Leur découverte est « à chaque fois une surprise » (*UP*, p. 11). Les amants ne confondent pas la réalité avec le contenu des images : « impression que l'acte amoureux de la nuit ou du matin [...] était à la fois matérialisé et transfiguré, qu'il existait maintenant *ailleurs*, dans un espace mystérieux » (*UP*, p. 11), *irréel*, donc. En fait, A. et M. « ne reconnaiss[ent] pas d'emblée la pièce de la maison où la photo avait été prise, ni les vêtements ». (*UP*, p. 11) Plutôt que de rehausser la familiarité des scènes, le processus

¹¹ Nous utiliserons la terminologie de Roland Barthes (*La chambre claire*, 1980) pour distinguer la personne qui prend la photo, l'*Operator*, de celle qui la regarde, le *Spectator*.

photographique les *dé-familiarise* : il soumet les amants à des surprises ou à des « chocs » qui, selon Sontag, « produi[sent] l'impression de transgresser les normes de la vision ordinaire » (Sontag, 2000, p. 125). Pour l'essayiste, seule la *dé-familiarisation* peut « revivifier le regard », même celui posé sur l'ordinaire¹² (p. 125). Ainsi, selon nous, les protagonistes ne produisent pas des photos usées. Leur « avidité photographique » (*UP*, p. 91), bien qu'elle soit manifeste, n'oblitére pas leur sensibilité à l'égard de « la douleur de la photo » (*UP*, p. 132). D'ailleurs, selon A., « [l]a multiplication des photos, destinée à conjurer [la perte], donne au contraire le sentiment de la creuser » (*UP*, p. 91), elle permet ainsi de l'explorer. Les narrateurs prennent conscience de ce qu'ils ont perdu et, par extension, de ce qu'ils ont à gagner. Dans ce cadre, le *statu quo* ne conditionne pas leur existence, puisque le processus photographique leur permet justement de se débarrasser d'une identité qui ne colle plus à eux. Dès lors, les amants ont intérêt à intervenir sur leur mutation, ce qu'ils font : ils écrivent et réfléchissent à partir des photos sur lesquelles figure l'une de leurs *couches corporelles*. Par conséquent, ni le corps malade de A. ni le corps endeuillé de M. ne sont photographiés. Aucune analgésie, aucune anesthésie : la douleur de la photo « vient de vouloir autre chose que ce qui est là. » (*UP*, p. 110) Devant l'image, les narrateurs arrivent ainsi à faire preuve d'une hypersensibilité visuelle. Ils voient « la scène invisible » qui se cache aux creux des vêtements : la « totalité [...] de notre histoire » (p. 150), écrit A., tout ce que le lecteur-*spectator* ne pourra jamais voir, l'amour qu'ils ont fait.

3.3.3 Désexualisation symbolique et analogique

Tombés sur le sol, éloignés de leur fonction de couvrir les corps, les vêtements se transforment en « dépouilles » (*UP*, p. 10), en peaux mortes. Puisque la démarche artistique est lente – photographier les vêtements, les redécouvrir plus tard fixés sur la pellicule, révéler la part dissimulée d'invisible –, les sujets ont le temps de faire peau neuve. Ils réussissent à délaisser les marques de leur sexualisation, soit ce qui a participé à faire d'eux des êtres absorbés par leur apparence, par leur souci de l'image. Pour A., la *mue* ne se limite pas aux vêtements, elle atteint une seconde couche corporelle. À cause des effets secondaires de son cancer, la narratrice a perdu ses cheveux, ses cils, ses sourcils et l'un de ses seins est mutilé.

¹² La *dé-familiarisation* est un procédé que Sontag emprunte à Chklovski (2000, p. 125)

Son corps se dépossède peu à peu des éléments secondaires dont l'être humain a besoin pour différencier la femme de l'homme, sans avoir recours à la nudité, mais aussi des critères qui font, dans la société, qu'une femme se sent femme. Aussi, le sexe de A. se transforme en un « sexe nu de petite fille » (*UP*, p. 18). On retrouve un imaginaire ludique et enfantin, mais cette fois qui désigne le corps malade : A. ou M. parlent d'un « regard étrange [de] poupée en cire » (*UP*, 18), d'un corps lisse comme une « femme-sirène » (*UP*, p. 19) ou encore d'un corps « qui ressemble à une créature extraterrestre » (*UP*, p. 83). Le corps de A. retourne à celui d'une fillette, mais surtout, à un corps dépourvu des caractères de sexuation acquis à la puberté, soit un corps indifférencié, donc distancié du stéréotype de la féminité et de l'idée de l'« éternel féminin » (*UP*, p. 49, c'est nous qui soulignons). La déssexualisation, chez A., s'accomplit totalement par les effets secondaires des traitements qu'elle subit.

M. réussit également à se délivrer symboliquement de sa virilité normée. Les photographies que nous retrouvons dans le livre ont presque toutes été prises par lui. Il est le principal *Operator*. Selon Roland Barthes (1980), l'appareil photographique fait « naître » (p. 25) l'objet photographié; il « accouche » (p. 25) d'une image. Nous pourrions ainsi dire que M., en prenant les photos, en tenant une matrice capable d'enfanter, donne naissance. En demeurant dans cette analogie, l'appareil photographique incarnerait lui-même la rencontre des deux sexes. A. remarque que la « manipulation » de l'appareil et le « réglage du zoom » (*UP*, p. 91) rappellent le sexe masculin. Sontag souligne aussi cette correspondance avec le phallus. Sa présence, selon elle, « s'affirme carrément dans les mots que nous utilisons quand nous parlons de “charger” l'appareil, de “l'armer”, de “viser”. » (2000, p. 27) Mais nous pouvons pousser encore plus loin le rapport de ressemblance aux appareils génitaux. Le *diaphragme* de l'appareil, c'est-à-dire le disque opaque percé d'un petit trou qui agit comme une ouverture ou une fente, est réglable. Il s'ouvre, s'élargit, se contracte selon la force du jet de lumière qui doit le pénétrer. Les associations au sexe féminin et au coït sont en effet nombreuses et faciles. Selon cette perspective, l'appareil pourrait être considéré comme un corps hermaphrodite. En tant qu'*Operator*, la déssexualisation de M. est rendue possible à cause de la coprésence dans l'appareil photographique des deux éléments sexuels qui viennent contrebalancer, voire neutraliser, sa virilité.

L'appareil photo n'est pas le seul objet à évoquer la copulation par analogie. La scène finale non photographiée – la photo qui aurait été nommée *Naissance* – boucle, selon nous, un ensemble constitué de deux autres images : le tableau *L'origine du monde* et la photo censurée du sexe en érection de M., perçu comme « un pendant » du tableau de Courbet (*UP*, p. 15). Le sexe de M. a été pris en photo parce que les amants n'avaient pas eu le temps de faire l'amour. A. écrit : « la photo, c'était quelque chose à la place » (*UP*, p. 15), un substitut de l'acte sexuel. Et si l'amour avait été fait autrement, au creux de l'objet livre entre le texte et l'image? L'évocation, dès l'incipit, d'un sexe féminin et d'un sexe masculin prêts à s'unir et celle de l'image *Naissance*, en conclusion du livre, laissent imaginer qu'il y a eu procréation puis fécondation. Quant à la forme du récit, circonscrite par le temps à la manière du journal intime (chacune des entrées est datée), elle scande la durée de gestation. De nouvelles images sont à naître à l'orée des marges : les identités régénérées de A. et de M. Comme nous l'avons vu, la scène *Naissance* révèle deux corps fusionnés et indistincts. Cette indistinction montre que, durant cet instant, la division des sexes est abrogée : les éléments superficiels qui marquent l'identité de genre sont absents des corps. Ainsi, la fin du récit donne à penser un ailleurs fantasmatique où les corps *accouchés* et *régénérés* de A. et de M. seraient vierges de toute étiquette sexuelle.

Remarquons néanmoins que l'indifférenciation se rapproche de l'idéal fusionnel, avec tous les problèmes que cet idéal apporte du modèle traditionnel de l'amour. La fusion ne génère pas l'affirmation de soi, mais la perte de soi. Pour Chaumier (1999), un nouveau modèle qui dépasserait efficacement le danger de la perte de soi devrait épouser une logique « trinaire » qui favoriserait « la pleine reconnaissance des deux subjectivités-individualités, c'est-à-dire des deux *un* » (p. 201). Cette nouvelle manière de vivre en couple serait en plein essor dans la société contemporaine, selon lui. Le sociologue observe ce mouvement : le couple contemporain apparaît se complexifier de l'existence de deux personnes autonomes qui créent, durant leur mise en couple, une « troisième dimension », c'est-à-dire « l'histoire du couple lui-même » (*Ibid.*, p. 201). Il ne s'agit plus qu'un des deux partenaires s'oublie et s'efface dans « *l'unaire* » (*Ibid.*, p. 201). Chacun conserve son identité propre et affirme le droit à une existence individuelle. Dans ce nouvel ordre amoureux, même l'entité couple ne se substitue plus aux deux partenaires. La structure du couple vient plutôt « se surajouter »

aux deux histoires des partenaires; celles-ci continuent donc à se poursuivre de manière indépendante (*Ibid*, p. 201). Ouvrir le binaire au trinaire semble être le nouvel enjeu contemporain, au dire de Chaumier (p. 207). Dans *L'usage de la photo*, la démarche amoureuse des amants apparaît s'y ouvrir. A. et M. ne cohabitent pas, ils tolèrent le tiers, ils restituent le contexte des photos selon leur vision singulière des événements. Confrontés au changement (le deuil, la maladie, la guerre), ils choisissent l'adaptation. Confrontés à l'asservissement du *moi* au couple (à Venise), ils enrichissent leur vécu personnel d'un projet artistique fort, entamé et réalisé à deux, mais mené individuellement. A. écrit : « je voudrais qu'il [M.] n'ait pas écrit à cause de moi, ni pour moi, mais hors de moi, vers le monde. Pour ma part, en écrivant, je n'ai pas pensé à lui me lisant, je ne sais pas ce que j'ai fait *par rapport à lui*. » (p. 151). Le projet photo/écriture n'est pas un projet tourné vers l'autre, ni vers le couple, mais vers soi, ce qui n'empêche pas la communion de pensée ou la « fidélité de l'esprit » (Chaumier, p. 211). Les textes respectifs des amants contiennent des similarités étonnantes qui confirment *la possible existence* d'une entité tierce : l'histoire du couple.

Cette entité tierce n'est en effet qu'un lieu possible dans *L'usage de la photo*. Les restes identitaires représentés ne montrent pas ce que les amants ont cherché à « sauver » (*UP*, p. 11) : « notre histoire », écrit A., celle qui « n'est pas là. » (p. 150) De plus, si le modèle traditionnel avait été dépassé en totalité, on serait en mesure d'affirmer l'abolition de la dynamique de pouvoir. Or, tel que le remarque Richardson Viti (2006) et comme nous avons essayé de le montrer au fil de ce chapitre, dans leurs jeux de rôles, les amants sont tour à tour sujet et objet de l'autre. Ils cherchent à situer le point d'équilibre de leur positionnement et de leur engagement l'un vis-à-vis de l'autre, mais aussi à vérifier leurs convictions. Alors que les pratiques sociales changent, les représentations de l'art d'aimer continuent à assurer une socialisation amoureuse suivant l'ancien modèle. Il n'est donc pas surprenant que le dépassement du modèle traditionnel, dans *L'usage de la photo*, s'apparente davantage à une mise en scène qu'à une intégration réelle dans le quotidien du couple. Selon Chaumier, « tel le reptile qui se débarrasse progressivement de sa mue, le couple contemporain métamorphose ses valeurs, ses points de repère, ses références, ses anciens réflexes » (p. 210). Cette comparaison est on ne peut plus à propos pour illustrer la part importante de continuité dans ce qui se maintient d'un modèle à l'autre.

CONCLUSION

Tel que *L'usage de la photo* le révèle, une relation amoureuse qui ne se conforme pas *stricto sensu* aux limites du cadre amoureux conventionnel (cohabitation, hétérogamie en faveur de l'homme, etc.) ne se dégage pas à coup sûr du fonctionnement hiérarchique des rapports sociaux entre les sexes, qui ne dépend pas strictement de l'existence du modèle d'amour traditionnel. Le problème est d'autant plus profond que l'amour (hétérosexuel) en tant que relation sociale à l'autre est le lieu où l'idéologie de la différence sexuelle est reproduite au quotidien. Il demeure ainsi difficile de faire table rase de ces discours normatifs aussi radicalement ancrés dans la culture occidentale et dans l'imaginaire. Les représentations amoureuses, en tant qu'idées reçues, influencent non seulement la pensée et le jugement; elles troublent et déforment jusqu'à notre perception d'autrui, de nous-mêmes et des mécanismes d'interaction entre les sexes. Avant même de rencontrer la personne aimée, l'individu porte dans sa tête des images du partenaire qu'il recherche, de la relation qu'il souhaite vivre et du rôle qu'il désire y tenir. Ainsi, son attitude envers la personne aimée est déterminée en fonction de l'image qu'il se fait de la catégorie sociale (de sexe, de classe, d'âge, etc.) à laquelle celle-ci appartient, plutôt que par cette personne en tant que telle, supposée pareille à nulle autre. Les amoureux essaient de reproduire dans leur liaison les formes d'amour préconçues qu'ils ont appris à désirer et s'emploient à les rendre effectives pour eux-mêmes. En travaillant à la stabilité de leur union, les partenaires se trouvent alors engagés, souvent à leur insu, dans un système fabriqué de conceptions et d'activités répétitives (fusion, isolement social, révélations des secrets, etc.) qui accentuent le risque d'une mise en danger de soi – cela est particulièrement vrai pour les femmes, puisque cette dynamique vise le maintien du système qui les oppresse. Bref, la force déterminante des normes intériorisées par les individus assure la pérennité de l'institution amoureuse et du patriarcat, d'où elle est issue.

Cependant, ce dernier raisonnement, où l'individu est le produit des actions que la société exerce sur lui, court le risque de relancer la vieille querelle du déterminisme et de la liberté. Dans notre premier chapitre, une documentation historique et sociologique par rapport à ce différend nous a permis d'explorer les manières avec lesquelles les individus reçoivent au cours de l'Histoire la transmission de la culture amoureuse, puis de quelle façon

ils se l'approprient. Nous avons ainsi levé le voile sur les fonctions sociales des schèmes collectifs associés à l'amour. Ces diverses théories, présentées en dialogue, nous ont été utiles à mettre en doute l'idée convenue selon laquelle l'amour échappe au politique. Elles nous ont servi de prémisse pour appuyer notre principal argument : puisque l'amour est un construit sociohistorique, il peut être investi d'enjeux politiques. Aussi, des analyses féministes nous ont aidés à approfondir ces enjeux et à alimenter notre argumentation. En posant leur regard sur l'amour, elles sont arrivées à la conclusion que ces visées politiques avaient pour effet de restreindre la liberté des femmes. Les pressions exercées par ces théoriciennes ont contribué à favoriser la prise de conscience des femmes et la mise en pratique de leur pouvoir de transformer le modèle conjugal conventionnel à l'intérieur de la sphère privée – les trois livres de notre corpus l'ont d'ailleurs illustré. Cependant, comme nous l'avons vu avec Serge Chaumier, la contrainte entre le modèle romantique devenu l'idéal de référence – qui dit qu'une femme advient en tant que sujet plein dans l'amour – et les exigences contemporaines qui encouragent l'autonomie et l'indépendance des partenaires peut exposer les femmes à d'importants conflits intérieurs. Dans l'Histoire, l'enfermement de l'amour dans une structure duale n'a pas eu pour seule conséquence d'amalgamer l'amour et l'hétérosexualité. Ce mouvement hérité de la tradition chrétienne a participé à imposer la croyance que les femmes sont naturellement portées vers l'amour et que le couple leur est salutaire. De la sorte, il est compréhensible que le discours amoureux dominant s'adresse quasi exclusivement aux femmes et que la socialisation les prépare à ce devoir.

Afin de rendre explicite les conflits internes occasionnés par les exigences sociales ainsi que la capacité du sujet féminin à les résoudre, nous avons proposé une trajectoire fluctuante qui se décline en trois états schématiques : en premier lieu, puisqu'autonome sur les plans financier et professionnel, le sujet féminin est également libre de ses actes amoureux et sexuels; en second lieu, le sujet (ou l'objet) féminin en couple est hétéronome parce qu'il reçoit sa justification de l'extérieur, c'est-à-dire d'un homme; en dernier lieu, le sujet féminin est porteur d'une capacité d'agir qui lui permet de situer autrement sa position dans le couple. Tels que schématisés, ces trois états rendent compte des hésitations et des va-et-vient du sujet féminin astreint à lutter contre sa socialisation amoureuse pour répondre à son besoin d'individualisation. Ce cheminement met également en relief l'impression fréquente d'une

égalité qui serait *déjà là*, puis l'affaiblissement de cet équilibre supposé après la mise en couple, voire le désenchantement éprouvé par le sujet féminin envers les difficultés rencontrées pour remédier à cette dissymétrie systémique. Enfin, cette trajectoire avait pour objectif d'ébaucher les premières lignes des ambivalences en termes d'identité et de position de la femme engagée dans un rapport affectif avec un homme.

Les textes « Fragments autour de Philippe V. » (1996), *L'occupation* (2002) et *L'usage de la photo* (2005) mettent en lumière le jeu de positions possible, mais restreint pour le sujet féminin vis-à-vis des limitations amoureuses qui le concernent. La narratrice de « Fragments autour de Philippe V. » semble *a priori* ordonner à sa guise les positions homme-femme dans le couple. Quant au sujet féminin de *L'occupation*, jaloux et en perte de contrôle, il éprouve des difficultés à se désengager de sa définition d'être aimé. Le troisième livre met en perspective un ailleurs où la narratrice et son partenaire pourraient se poser sans contrevenir à leur liberté d'agir. Comme présenté, chacun des textes met en évidence un seul des trois états féminins. De plus, ces étapes identitaires se trouvent associées aux textes en conformité avec leur ordre chronologique de parution. En fait, selon notre hypothèse de départ, cette trajectoire évolue de manière linéaire, d'un livre à l'autre. L'analyse des textes a d'ailleurs démontré cette linéarité : le premier état féminin correspond au premier texte; le deuxième état, au second texte; le troisième état, au dernier texte. Toutefois, à notre surprise, nous ne nous attendions pas à rencontrer de façon importante les trois états féminins dans chacun des textes, même si l'état qui prédomine est conforme à notre hypothèse.

Dans *L'usage de la photo*, la rencontre des trois états s'est confirmée la plus étonnante, puisqu'à première vue nous n'y voyions aucune lutte de pouvoir entre les amants tant leur relation nous paraissait établie sur un mode réciproque et tant les échanges semblaient équivalents et équilibrés. De plus, dans ce livre, les amants critiquent l'entité couple. Par conséquent, nous ne pensions pas y déceler des traces de la forme traditionnelle d'amour. Nous avons dû nous rendre à cette évidence : afin de cerner les enjeux de la tentative de dépassement du modèle d'amour dominant, il est nécessaire de la situer dans sa continuité avec les deux autres états qui la précèdent. Cette constatation nous a obligés à creuser davantage le récit et à transcender sa linéarité apparente. Cette opération s'est révélée concluante. Les failles des narrateurs et leur fragilité ont émergé du récit et, dans le même

temps, l'hétéronomie du sujet féminin. Malgré la réticence de la narratrice à vouloir s'engager dans une relation conventionnelle, nous avons repéré les étapes de l'isolement social et de l'idéal de fusion, avec tout ce qu'elles impliquent comme risque de s'oublier soi-même. L'épreuve de la durée et celle de la création des habitudes de couple ont conduit les narrateurs à réitérer les lieux communs relatifs à l'imaginaire amoureux. Nous avons dû reconnaître que la réciprocité des amants ne garantit pas l'annulation de la dynamique de pouvoir. Les pôles dominant/dominé se voient tour à tour répartis aux amants. Ainsi, nous avons observé une forme d'égalité dans le couple, mais une égalité relative à la distribution du pouvoir. Il nous a donc été impossible de conclure à l'abolition totale de la domination masculine, mais seulement à une majoration du rapport d'égalité dans le couple bénéfique à la femme.

Aussi, dès l'analyse du texte « Fragments... », l'écriture d'Ernaux nous a paru s'inscrire dans une démarche d'introspection. Le dernier fragment, qui reprend le *je* pour exprimer une question sur le rôle réflexif de l'écriture (et de la sexualité), laisse présager le troisième état, soit une évolution du rapport d'Ernaux à l'amour. Tel que nous l'avons vu, ce texte ne se limite pas à la représentation d'une femme qui serait affranchie de toute dépendance au moment de son entrée dans le couple. De façon analogue à *L'usage de la photo*, la narratrice cède au plaisir fusionnel. La trame narrative du récit se tend vers la fin où le *je* féminin, qui marque tout le texte, se trouve soudainement remplacé par le *nous* de l'entité couple. Cet effacement *textuel* de la subjectivité de la femme annonce une mise en danger à venir. En filigrane du récit, la domination masculine s'avance cachée. Quelques indices dévoilent un comportement machiste du protagoniste masculin qui provoque la conquête amoureuse. Nous n'aurions pas consacré autant d'attention à ces signes si ce n'avait été de l'essai *Défense de Narcisse* et du roman *L'étreinte* (1997). Ceux-ci révèlent le malaise de Philippe Vilain à l'égard de la représentation qui est faite de lui dans « Fragments... », où il ne détient pas les rênes du pouvoir. Cette réaction s'inscrit en cohérence avec les nombreuses critiques réactionnaires qui ont été adressées à Ernaux. Elles corroborent par la négative l'aspect féministe au creux de son écriture. Les réactions de Vilain et des critiques ont d'ailleurs forcé d'autres chroniqueurs à interpréter les textes d'Ernaux produits durant ces échanges comme les armes d'une vengeance dirigée contre son ex-amant, alors que nous avons montré qu'ils éclairent plutôt les mécanismes patriarcaux qui conditionnent les comportements amoureux.

De plus, le fait qu'Ernaux enchaîne dans ces échanges avec *L'occupation*, où elle apparaît vulnérable, dépendante et impuissante, indique que la querelle supposée par ces chroniqueurs littéraires est peu probable. On y constate qu'Ernaux n'a pas le projet de se présenter, dans et par l'écriture, supérieure à Vilain, contrairement à l'intention que celui-ci lui prête. Qui plus est, *L'occupation* rend compte dans son intégralité de l'épreuve du deuil amoureux, des premiers signes de la jalousie à sa résorption complète. Ce livre est celui de notre corpus où le paradoxe amoureux est le mieux exploité. Il témoigne de l'ampleur avec laquelle les représentations amoureuses peuvent conduire le sujet féminin à sa perte : après avoir quitté son amant, la narratrice ne réussit pas à s'affranchir de son besoin de lui. Néanmoins, ce paradoxe ne l'empêche pas de cheminer vers les deux autres états amoureux. Elle sait que son occupation mentale et son manque affectif sont contraires à l'autonomie qu'elle souhaitait retrouver lorsqu'elle a rompu. Bref, aussi bien dans *L'occupation* que dans les deux autres récits, nous constatons que l'ensemble de la trajectoire est toujours présent.

En effet, même si un texte creuse davantage un des trois états, l'écriture d'Ernaux met au jour le glissement du sujet féminin de l'un à l'autre état, puisqu'un délai sépare le moment où les événements racontés ont été vécus du moment de l'écriture où l'état de l'énonciatrice est forcément différent. Toutefois, chez cette auteure, le fait de rendre compte par l'écriture des passages d'un état à l'autre ne constitue pas une répétition stérile des choses. Au contraire, nous avons montré que l'écriture d'Ernaux intègre des réflexions, des mises en doute, des questionnements énoncés au présent par rapport à des comportements passés. Cette écriture antisentimentale, qui fait preuve de retenue quant à l'utilisation de figures d'embellissement de la réalité vécue, incite le lectorat à percevoir les schèmes amoureux avec un regard critique. La littérature amoureuse d'Ernaux peut donc contribuer à une conscientisation féministe pertinente puisque, comme nous l'avons expliqué, le modèle traditionnel de l'amour pose davantage problème pour les femmes. Cette iniquité s'explique par le fait que le récit dominant de l'amour attribue aux individus des rôles en fonction de leur genre masculin et féminin. Dans *L'usage de la photo*, en procédant à une introspection et en s'intéressant au rôle symbolique de leurs vêtements, les narrateurs, tantôt avec sérieux tantôt avec ironie et humour, tentent de déconstruire ces fondements de l'inégalité de manière à donner à penser un modèle conjugal qui ne nuit pas à l'émancipation des sujets. Mais avant toute chose, ils

prennent conscience de reproduire des stéréotypes, ce qui représente une première étape pour s'en affranchir. Nous avons aussi constaté comment le cadre du couple, en tant qu'espace de dialogue et de définition de soi et de l'autre, pouvait favoriser l'évolution positive des deux individus, à la fois séparément et ensemble. Cet aspect trinaire de la relation, esquissé dans *L'usage de la photo*, invite donc à penser la création d'un autre modèle d'amour.

Le troisième état de la trajectoire que nous avons schématisé met en jeu cette tentative de dépassement du modèle amoureux dominant par le sujet féminin. Or, ce dépassement présuppose un ailleurs qui demeure hypothétique et difficilement représentable. Ce caractère irreprésentable est illustré dans *L'usage de la photo* par l'absence dans le livre de la dernière photo qui aurait montré la fusion des amants; elle est seulement donnée à imaginer. Un certain cynisme pourrait nous porter à croire que la création d'un ailleurs relatif à l'identité de genre est une pure utopie. Teresa de Lauretis (2007) affirme que cette posture repose sur un malentendu quant à la nature de cet ailleurs. Selon elle, il ne faut pas le concevoir comme un espace radicalement coupé du réel, ici et maintenant, mais le présumer comme un espace contigu, invisible, mais déjà présent de façon potentielle. Pour illustrer son propos, elle donne l'exemple du cinéma d'avant-garde qui « a montré que le hors-champ existe en même temps et à côté de l'espace représenté. » (p. 92) De manière similaire, en choisissant de ne photographier que des éléments secondaires et superficiels de leurs actes d'amour, les amants de *L'usage de la photo* mettent en évidence l'ailleurs dans lequel ils souhaitent que leur relation et leur identité soient pensées, ils nous forcent à *voir* ce qui dépasse du cadre. Nous rencontrons ici l'un des pouvoirs de la littérature au féminin. Dans ses efforts continuels de réécrire les récits culturels, de créer de nouveaux espaces du discours, même imaginaires, cette littérature offre au féminisme la possibilité de porter un regard différent sur les taches aveugles des discours hégémoniques. Cette littérature produite par les femmes travaille donc *l'ailleurs*, un lieu nécessaire pour concevoir le changement social.

BIBLIOGRAPHIE

a) Principal corpus étudié

Ernaux, Annie et Marc Marie. 2005. *L'usage de la photo*. Paris : Gallimard, 150 p.

Ernaux, Annie. 2002. *L'occupation*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 75 p.

_____. 1996a. « Fragments autour de Philippe V. ». *L'infini*, no 56 (hiver), p. 25-26.

b) Autres textes consultés d'Annie Ernaux

Ernaux, Annie. 2006 [1983]. *La Place*, suivi d'un dossier réalisé par Pierre-Louis Fort. Coll. « Folio plus/classiques », Paris : Gallimard, 149 p.

_____. 2001a. « L'occupation ». *Le Monde*, 4 août, p. 3

_____. 2001b. *Se perdre*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 376 p.

_____. 2000. *L'événement*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 129 p.

_____. 1997a. *La Honte*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 141 p.

_____. 1997b. « Je ne suis pas sortie de ma nuit ». Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 115 p.

_____. 1996b. « Paper Traces of Philippe V. », trad. du français par Tanya Leslie. *Frank*, no 15, p. 32-33.

_____. 1993. « Vers un je transpersonnel ». In *Autofictions et cie, RITM*, no 6, sous la dir. de Serge Doubrovski, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune. Nanterre : Université Paris X, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes modernes, p. 219-221.

_____. 1991. *Passion simple*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 76 p.

_____. 1987. *Une femme*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 106 p.

_____. 1981. *La Femme gelée*. Paris : Gallimard, 184 p.

Ernaux, Annie et Frédéric-Yves Jeannet. 2003. *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris : Stock, 155 p.

c) Ouvrages théoriques, articles et autres textes littéraires consultés

- Allamand, Carole. 2006. « Annie Ernaux : à la serpe, à l'aiguille et au couteau ». *Romanic Review*, vol. 97, no 2, p. 201-221.
- Amossy, Ruth. 1991. *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Coll. « Le texte à l'œuvre », Paris : Nathan, 215 p.
- Ariès, Philippe et al.. 1991. *Amour et sexualité en Occident*. Paris : Seuil, 335 p.
- Attali, Jacques et Stéphanie Bonvicini. 2007. *Amours. Histoires des relations entre les hommes et les femmes*. Paris : Fayard, 239 p.
- Austin, John Langshaw. 1970. *Quand dire, c'est faire*, trad. de l'anglais par Gilles Lane. Coll. « Ordre philosophique », Paris : Seuil, 183 p.
- Bacholle, Michèle. 1996. « *Passion simple* d'Annie Ernaux : vers une désacralisation de la société française? ». *Dalhousie French Studies*, no 36 (automne), p. 123-134.
- Barthes, Roland. 1980. *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Coll. « Cahiers du cinéma », Paris : Gallimard, Seuil, 192 p.
- Bolliet, Dominique et Jean-Pierre Schmitt. 2002. *La Socialisation*. Coll. « Thèmes & Débats sociologie », Rosny (France) : Bréal, 124 p.
- Bourdieu, Pierre. 1998 (2002 pour la préf.). *La Domination masculine*. Coll. « Points/Essais », Paris : Seuil, 177 p.
- Boyer, Sylvie. 2005. « Capter le néant ». *Spirale*, no 205 (novembre-décembre), p. 34-35.
- Bozon, Michel et François Héran. 2007. *La Formation du couple*. Paris : La Découverte, 267 p.
- Bozon, Michel. 2005. « Littérature, sexualité et construction de soi. Les écrivaines françaises du tournant du siècle face au déclin de l'amour romantique ». *Australian Journal of French Studies*, vol. 42, no 1 (janvier-avril), p. 6-21.
- _____. 2001. « Sexualité et conjugalité ». In *La Dialectique des rapports hommes-femmes*, sous la dir. de Thierry Blöss. Coll. « Sociologie d'aujourd'hui », Paris : PUF, p. 239-259.
- Brossard, Nicole. 1998. *La Lettre aérienne*. Montréal : Remue-ménage, 154 p.
- Butler, Judith. 2005. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus. Paris : La Découverte, 284 p.

- Chardin, Philippe. 1990. *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne : Dostoïevski, James, Svevo, Proust, Musil*. Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », Genève : Droz, 206 p.
- Charpentier, Isabelle. 2007. « Des passions critiques pas si simples... Réceptions critiques de *Passion simple* d'Annie Ernaux ». In *Femmes et livres*, sous la dir. de Danielle Bajomé, Juliette Dor et Marie-Élisabeth Henneau. Coll. « Des idées et des femmes », Paris : L'Harmattan, p. 231-242.
- _____. 2006. « Lectrices et lecteurs de *Passion simple* d'Annie Ernaux : les enjeux sexués des réceptions d'une écriture de l'intime sexuel ». In *Comment sont reçues les œuvres? Actualités de recherches en sociologie de la réception et des publics*, sous la dir. de Isabelle Charpentier. Paris : Creaphis, p. 119-136.
- _____. 2005a. « *La littérature est une arme de combat...* ». In *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, textes comp. par Gérard Mauger. Broissieux (France) : du Croquant, p. 159-175.
- _____. 2005b. « Produire "une littérature d'effraction" pour "faire exploser le refoulé social". Projet littéraire, effraction sociale et engagement politique dans l'œuvre autosociobiographique d'Annie Ernaux ». In *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980*, textes réunis par Michel Collomb. Montpellier : Centre d'études du XXe siècle, Université Paul-Valéry, p. 111-131.
- _____. 1994. « De corps à corps. Réceptions croisées d'Annie Ernaux ». *Politix*, no 27, p. 45-75.
- Chaumier, Serge. 1999. *La Déliaison amoureuse. De la fusion romantique au désir d'indépendance*. Coll. « Chemins de traverse », Paris : Armand Colin, 255 p.
- Côté, Lucie. 2005. « Annie Ernaux, la vie, le livre ». *La Presse* (1er mai), p. 3.
- Cottille-Foley, Nora. 2008. « L'usage de la photographie chez Annie Ernaux ». *French Studies*, vol. 62, no 4, p. 442-454.
- Crignon, Anne. 2005. « Je interdit? ». *Le Nouvel observateur*, no 2101 (10 février), p. 86.
- _____. 2005. « Méfiez-vous des écrivains ». *Le Nouvel observateur*, no 2119 (16 juin), p. 118 et 120.
- Cuche, Denys. 2004. *La Notion de culture dans les sciences sociales*, 3^e éd. Coll. « Repères », Paris : La Découverte, 123 p.
- Day, Lorraine. 2005. « "Entraîner les lecteurs dans l'effacement du réel" : Interview with Annie Ernaux ». *Romance Studies*, vol. 23, no 3 (novembre), p. 223-236.

- Dayan-Herzbrun, Sonia. 1982. « Production du sentiment amoureux et travail des femmes ». *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 72 (janvier-juin), Paris : P.U.F., p. 113-130.
- De Beauvoir, Simone. 1976 [1949]. *Le Deuxième sexe*, 2 t. Coll. « Folio essais », Paris : Gallimard, 408 p. et 654 p.
- De Lauretis, Teresa. 2007. « La technologie du genre ». *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, trad. de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier. Coll. « Le genre du monde », Paris : La Dispute, p. 37-94.
- De Lesseps, Emmanuèle. 1980. « Hétérosexualité et féminisme ». *Questions féministes*, no 7 (février), p. 55-69.
- Del Litto, Victor. (comp.). 1978. *Le Journal intime et ses formes littéraires : Actes du Colloque de septembre 1975*. Genève : Librairie Droz, 330 p.
- Delory-Momberger, Christine. 2005. « L'écriture de soi aux sels d'argent et aux pixels du numérique : perspectives de la photobiographie ». In *Photographie et mises en images de soi*, sous la dir. de Christine Delory-Momberger. La Rochelle (France) : Association HIMEROS, p. 17-36.
- Delvaux, Martine. 2006. « Des images malgré tout. Annie Ernaux/Marc Marie : *L'usage de la photo* ». *French Forum*, vol. 31, no 3, p. 137-155.
- Denis, Geneviève. 2003. « États passionnels ». *Spirale*, no 190 (mai-juin), p. 8-9.
- De Rougement, Denis. 1972 [1939]. *L'amour et l'Occident*. Coll. « Bibliothèques 10/18 », Paris : Librairie Plon, 444 p.
- Desforges, Emmanuelle. 2006. « Philippe Vilain l'immoraliste : entretien ». *LittéRéalité*, vol. 18, no 2 (automne-hiver), p. 27-33.
- Dobrovski, Serge, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.). 1993. *Autofictions et cie, RITM*, no 6, Nanterre : Université Paris X, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes modernes, 249 p.
- Dowling, Colette. 1982. *Le Complexe de Cendrillon. Les femmes ont secrètement peur de leur indépendance*, trad. de l'américain par Marie-France de Paloméra. Paris : Grasset, 284 p.
- Dubois, Jacques. 1986. *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*. Coll. « Dossiers media », Brussels (Belgique) : Labor, 188 p.
- Ferniot, Christine et Philippe Delaroche. 2008. « Annie Ernaux, "Je n'ai rien à voir avec l'autofiction" ». *Lire*, no 362 (février), p. 84-89.

- Fort, Pierre-Louis. 2001. « À l'épreuve de la photographie : sensibilité ancienne et sensibilité nouvelle chez Annie Ernaux ». *Nouvelles études francophones*, vol. 20, no 1 (printemps), p. 129-136.
- Foucault, Michel. 1976. *L'histoire de la sexualité 1. La Volonté de savoir*. Coll. « Tel », Paris : Gallimard, 211 p.
- Fraisse, Geneviève. 1993. « Sur l'incompatibilité supposée de l'amour et du féminisme ». *Esprit*, mai, p. 71-78.
- Froloff, Nathalie. 2006. « Pour une écriture photographique du réel ». *Tra-jectoires : Annie Ernaux/Albert Memmi*. Mantes-la-Jolie (France) : Association des conservateurs littéraires, no 3 (été), p. 70-84.
- Galtier, Brigitte. 1997. *L'écrit des jours. Lire les journaux personnels : Eugène Dabit, Alice James, Sandor Ferenczi*. Paris : Honoré Champion, 348 p.
- Gauthier, Anne-Marie. 1996. « Poétiques et politiques du sujet autobiographique : les théories dominantes et féministes de l'autobiographie, et *La Bâtarde* de Violette Leduc ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 133 f.
- Gérard, Alain. 1995. *Madame, c'est à vous que j'écris*. Paris : Albin Michel, 79 p.
- Giami, Alain. 1999. « Cent ans d'hétérosexualité ». *Actes de recherche en sciences sociales*, no 128 (juin), p. 38-45.
- Gouslan, Elizabeth. 2005. « Papa, maman, mes névroses et moi [suivi de] Philippe Vilain, le théoricien de l'intime ». *Le Figaro*, no 18815 (1^{er} février), p. 23
- Grainville, Patrick. 1997. « Une initiation sentimentale ». *Le Figaro*, no 16574 (27 novembre), p. 6.
- Grojnowski, Daniel. 1993. *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod, 210 p.
- Guillaumin, Colette. 1992. *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'idée de Nature*. Coll. « Recherches », Paris : Côté-femmes éditions, 239 p.
- Havercroft, Barbara. 2007. « Auto/biographies croisées : l'étreinte d'Annie E. et Philippe V. ». In *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, sous la dir. de Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink. Coll. « Convergences », no 38, Québec : Nota bene, p. 43 à 70.
- _____. 2004. « Subjectivité féminine et conscience féministe dans *L'Événement* ». Voir Thumerel, Fabrice (comp.), p. 125-138.
- _____. 2001. « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux ». In *La Francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de*

- l'imaginaire au féminin*, sous la dir. de Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis. Paris : L'Harmattan, p. 517-535.
- _____. 1999. « Quand agir, c'est écrire : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret ». *Dalhousie French Studies*, vol. 47, p. 93-113.
- _____. 1995. « Le discours autobiographique : enjeux et écarts ». In *La discursivité*, sous la dir. de Lucie Bourassa. Québec : Nuit blanche, p. 155-184.
- Heinlich, Nathalie. 1996. *États de femme. L'identité dans la fiction occidentale*. Coll. « nrf essais », Paris : Gallimard, 397 p.
- Hirata, Helena *et al.*. 2000. *Dictionnaire critique du féminisme*, 2^e éd. aug. Paris : Presses Universitaires de France, 315 p.
- Hubier, Sébastien. 2003. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : Armand Collin, 154 p.
- Huston, Nancy. 1990. *Le Journal de la création*. Coll. « Babel », Paris : Seuil, 352 p.
- Jarry, Johanne. 2005. « Ces amants-là ». *Le Devoir* (14 mai), p. f4.
- Jeannelle, Jean-Louis et Catherine Viollet (dir.). 2007. *Genèse et autofiction*. Coll. « Au cœur des textes », no 6, Louvain-la-Neuve (Belgique) : Bruylant-Academia, 262 p.
- Jordan, Shirley. 2007. « Improper exposure : *L'usage de la photo* by Annie Ernaux and Marc Marie ». *Journal of Romance Studies*, vol. 7, no 2 (été), p. 123-141.
- Kruithof, Cees L.. 1979. *L'amour, phénomène social*, trad. du néerlandais par Jacques Coenen-Huther. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 81 p.
- Laacher, Smaïn. 1991. « Annie Ernaux ou l'inaccessible quiétude. Suivi d'un entretien avec l'écrivain ». *Politix*, no 14, p. 73-78.
- Lachaud, Denise. 1998. *Jalousies*. Coll. « L'espace analytique », Paris : Denoël, 185 p.
- Lançon, Philippe. 2005. « Les petites affaires. Une entomologie amoureuse par Annie Ernaux et Marc Marie ». *Libération*, no 7388 (10 février), p. 5.
- Lasserre, Audrey. 2005. « Mauvais genre(s) : une nouvelle tendance littéraire ». In *Premiers romans 1945-2003*, sous la dir. de Marie-Odile André et Johan Faerber. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 59-70.
- Lecarme, Jacques et Éliane Lecarme-Tabone. 1997. *L'autobiographie*. Coll. « U », série « lettres », Paris : Armand Colin, 313 p.

- Ledoux-Beaugrand, Évelyne. 2005 [2003]. *De l'écriture de soi au don de soi : les pratiques confessionnelles dans La Honte et L'Événement d'Annie Ernaux*. Coll. « Les Cahiers de l'IREF », no 12, Montréal : Institut de recherches et d'études féministes, Université du Québec à Montréal, 139 p.
- Lejeune, Philippe. 1996 [1975]. *Le Pacte autobiographique*, nouv. éd. aug.. Coll. « Points/Essais », Paris : Seuil, 381 p.
- Le Maner-Idrissi, Gaïd. 1997. *L'identité sexuée*. Coll. « Les topos », Paris : Dunod, 120 p.
- Lipovetsky, Gilles. 1997. *La Troisième femme. Permanence et révolution du féminin*. Coll. « Folio/Essai », Paris : Gallimard, 397 p.
- Löwy, Ilana. 2006. *L'emprise du genre. Masculinité, féminité, inégalité*. Coll. « Le Genre du monde », Paris : La Dispute, 276 p.
- Luhmann, Niklas. 1990. *Amour comme Passion. De la codification de l'intimité*, trad. de l'allemand par Anne-Marie Lionnet. Paris : Aubier, 300 p.
- Martin, Isabelle. 2005. « Le désordre amoureux ». *Le Temps*, no 2188 (26 février), s.p.
- Mathieu, Nicole-Claude. 1989. « Identité sexuelle / sexuée / de sexe? Trois modes de conceptualisation du rapport entre sexe et genre ». In *Catégorisation de sexe et constructions scientifiques*, sous la dir. de Daune-Richard et al.. Coll. « C.E.F.U.P. », Aix en Provence : CÉFUP, p. 109-148.
- Mavrikakis, Nicolas. 2005. « Entre le texte et l'image : le réel inventé par la représentation? Le réel mis à l'épreuve dans les systèmes de représentation ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 110 f.
- Méaux, Danièle et Jean-Bernard Vray (dir.). 2004. *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Coll. « Lire au présent », Saint-Étienne (France) : Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 272 p.
- Miller, Nancy K. 1988. « Writing Fictions : Women's Autobiography in France ». In *Life/Lines : Théorizing Women's Autobiography*, sous la dir. de Bella Brodzki et Celeste Schenck. Ithaca (New York) : Cornell University Press, p. 45-61.
- Mondadori Magazines France. 2009. « Nous Deux ». *Mondadori France publicité*, en ligne, consulté le 24 avril 2009, <www.mondadoripub.fr/nos-marques/titres/pole-femme/nousdeux/fiche_18_8.html>.
- Monneyron, Frédéric. 1997. *L'écriture de la jalousie*. Grenoble : ELLUG, Université Stendhal, 166 p.
- _____. (dir.). 1996. *La Jalousie : Colloque de Cerisy*. Paris : L'Harmattan, 232 p.

- Montémont, Véronique. 2007. « Sépias au miroir ». In *Le Propre de l'écriture de soi*, sous la dir. de Françoise Simonet-Tenant. Coll. « Passage aux actes », Paris : Téraède, p. 55-61.
- _____. 2005. « Comment (ne pas) représenter le corps malade : Hervé Guibert, Alix-Cléo Roubaud, Annie Ernaux ». In *Photographie et mises en images de soi*, sous la dir. de Christine Delory-Momberger. La Rochelle (France) : Association HIMEROS, p. 85-102.
- Moulin, Madeleine et Alain Éraly (comp.). 1995. *Sociologie de l'amour. Variations sur le sentiment amoureux*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 134 p.
- Ned Katz, Jonathan. 2001. *L'invention de l'hétérosexualité*, trad. de l'américain par Michel Oliva et Catherine Thévenet. Paris : EPEL, 236 p.
- Noizet, Pascale. 1995. « L'amour moderne : de tradition en transgression ou... la féminité en question ». *Tangence*, no 47 (mars), p. 8-20.
- Payot, Marianne. 2005. « Radiographie de l'amour ». *L'Express*, no 2799 (21 février), p. 92.
- Pêcheur, Jacques. 2000. « Une place à part. Entretien avec Annie Ernaux ». *Le Français dans le monde*, no 310 (mai-juin), en ligne, consulté le 3 août 2008, <www.fdlm.org/fle/article/310/ernaux.php>.
- Potvin, Claudine et Janice Williamson (éd.). 1992. *Women's Writing and the Literary Institution / L'écriture au féminin et l'institution littéraire*. Edmonton : Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta, 235 p.
- Rich, Adrienne. 1981. « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne ». *Nouvelles questions féministes*, no 1 (mars), p. 15-43.
- Richardson Viti, Elizabeth. 2006. « *Passion simple*, "Fragments autour de Philippe V." and *L'Usage de la photo* : The Many Stages of Annie Ernaux's Desire ». *Women in French Studies*, no 14, p. 76-87.
- _____. 2001. « *Passion simple* and *Madame, c'est à vous que j'écris* : That's MY Desire ». *Studies in 20th Century Literature*, no 25 (été), p. 458-476.
- Savigneau, Josyane. 1997. « La beauté de l'impudeur ». *Le Monde* (28 novembre), p. 3.
- _____. 1992. « Le courage d'Annie Ernaux ». *Le Monde* (17 janvier), p. 23.
- Simonet-Tenant, Françoise. 2007. « L'autobiographie contemporaine : succès, résistances et variations ». In *Le Propre de l'écriture de soi*, sous la dir. de Françoise Simonet-Tenant. Coll. « Passage aux actes », Paris : Téraède, p. 19-24.
- Sontag, Susan. 2005. « Une photographie n'est pas une opinion. Ou bien si? ». *Temps forts*. Paris : Christian Bourgeois, p. 297-315.

- _____. 2000. *Sur la photographie*, trad. de l'anglais par Philippe Blanchard. Coll. « Choix-Essais », Paris : Christian Bourgeois, 240 p.
- Thomas, Lyn. 2005. *Annie Ernaux, à la première personne*, trad. de l'anglais par Dolly Marquer. Paris : Stock, 315 p.
- Thumerel, Fabrice (comp.). 2004. *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*. Arras (France) : Artois Presses Université, 276 p.
- _____. 2002-2003. « Les pratiques autobiographiques d'Annie Ernaux ». *L'École des lettres II*, no 9, p. 1-36.
- Tondeur, Claire-Lise. 1996. *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*. Coll. « Monographie Ropodi en Littérature Française Contemporaine », vol. 28, Amsterdam et Atlanta : Ropodi, 171 p.
- Viegnes, Michel. 1989. *L'esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*. Coll. « American university studies », New-York : P. Lang, 211 p.
- Vilain, Philippe. 2005a. *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset & Fasquelle, 234 p.
- _____. 2005b. « Stratégies et tentatives de positionnement dans le champ littéraire contemporain ». In *Premiers romans 1945-2003*, sous la dir. de Marie-Odile André et Johan Faerber. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 103-110.
- _____. 1998. « Annie Ernaux : l'écriture du "don reversé" ». *LittéRéalité*, vol. 10, no 2 (automne-hiver), p. 61-72.
- _____. 1997a. *L'étreinte*. Coll. « L'Infini », Paris : Gallimard, 116 p.
- _____. 1997b. « Annie Ernaux ou l'autobiographie en question ». *Roman 20/50*, no 24 (décembre), p. 141-147.
- _____. 1997c. « Une "conscience malheureuse de femme" ». *LittéRéalité*, vol. 9, no 1, p. 67-71.
- Wittig, Monique. 1980. « La pensée straight ». *Questions féministes*, no 7 (février), p. 45-53.